В. П. Рагойша

БЕЛАРУСКАЕ ВЕРШАВАННЕ

Вучэбны дапаможнік для студэнтаў вышэйшых навучальных устаноў
па філалагічных спецыяльнасцях

Мінск
БДУ
2010

УДК
ББК
Р

Р э ц э н з е н т ы:
М. А. Тычына, доктар філалагічных навук, прафесар,
загадчык аддзела тэорыі і гісторыі літаратуры Інстытута мовы і літаратуры
імя Якуба Коласа і Янкі Купала НАН Беларусі;
А. У. Дуброўскі, кандыдат філалагічных навук, дацэнт,
дацэнт кафедры журналістыкі Інстытута парламентарызму і прадпрымальніцтва

Рэкамендавана
Вучоным саветам філалагічнага факультэта БДУ
ў якасці вучэбнага дапаможніка 29 кастрычніка 2009 г., пратакол № 2.

Рагойша, В. П.
Беларускае вершаванне: вучэб. дапам. для студэнтаў выш. навуч. устаноў па філалаг. спец. / В. П. Рагойша. – Мінск: БДУ, 2010. – 150 с.
ISBN

У вучэбным дапаможніку “Беларускае вершаванне” разглядаецца цэлы шэраг пытанняў, звязаных як з гісторыяй і тэорыяй беларускага верша (верш і проза, верш і паэзія, сістэмы вершавання, віды верша, верлібр і г. д.), так і з функцыянаваннем верша ў сістэме беларускай паэтычнай творчасці (“беларускі верш” В. Дуніна-Марцінкевіча, вершаванне Ф. Багушэвіча, рытмічнае “вядзенне тэмы” ў Янкі Купалы, жанравая своеасаблівасць верша Якуба Коласа, майстэрства Максіма Танка-вершапісца, гіперстрофіка Аркадзя Куляшова, беларускі санетарый, вянок вянкоў санетаў і інш.).

Адрасуецца найперш студэнтам-філолагам вышэйшых навучальных устаноў рэспублікі, якія вывучаюць творчасць беларускіх паэтаў у курсе гісторыі беларускай літаратуры, а таксама пытанні вершазнаўства ў курсе тэарэтыка-літаратурных дысцыплін. Разам з тым ён можа быць выкарыстаны настаўнікамі-славеснікамі і вучнямі сярэдніх школ, ліцэяў і гімназій, а таксама ўсімі, хто цікавіцца пытаннямі гісторыі і тэорыі беларускага вершанага слова.

УДК
ББК

ISBN

Прысвячаю 500-гадоваму юбілею
беларускага літаратурнага верша

АД АЎТАРА

Беларускаму літаратурнаму вершу хутка споўніцца пяцьсот гадоў. Францыск Скарына ў якасці эпіграфа да перакладу кнігі Свяшчэннага Пісання "Іоў", якую ён выдаў у Празе ў 1517 годзе, змясціў наступныя вершаваныя радкі:

Богу в троици единому ко чти и ко славе,
Матери его пречистой Марии к похвале,
Всем небесным силам и святым его к веселію,
Лудем посполитым к доброму научению.

Гэта – першы з зафіксаваных друкаваным словам вершаў не толькі самога Скарыны (ён пакінуў нам некалькі такіх твораў), але і ўсяго ўсходнеславянскага вершавання. Прыблізна з таго часу пачынаецца і наша вершазнаўства як галіна ведаў пра верш, яго эстэтычную і моўную сутнасць, рытмічныя і метрычныя асаблівасці, строфіку, рыфміку. Першым усходнеславянскім вершазнаўцам быў Лаўрэнцій Зізаній, які ў сваёй кнізе «Грамматіка словенска» (Вільня, 1596) падаў кароткі курс тэорыі антычнага верша, даў тлумачэнне некаторых вершазнаўчых паняццяў (стапа, метр, памер, рыфма). Асобныя палажэнні Зізанія развіў Мялецій Сматрыцкі ў сваёй «Грамматики словенския правильная синтагма» (Еўе, 1618). Ён зрабіў спробу ўвесці ў старабеларускую і ўсю ўсходнеславянскую паэзію антычную сістэму вершавання, у прыватнасці адзін з яе асноўных памераў — гекзаметр. Выдатным вершазнаўцам сярэдневяковай Беларусі з'яўляўся Мацей Казімір Сарбеўскі, які ў 1617—1620 гг. чытаў у Полацкай езуіцкай калегіі курс паэтыкі. Развіццё і вершавання, і вершазнаўства ў той час адбывалася пераважна ў сценах брацкіх школ і езуіцкіх калегій, вучні якіх не толькі атрымлівалі звесткі па тэорыі верша, але і абавязкова вучыліся пісаць вершы. Пазней асобныя вершазнаўчыя назіранні знаходзім у працах Сімяона Полацкага, Яна Чачота, Івана Насовіча, Яўхіма Карскага. Значны ўклад у беларускае вершаванне ўнёс Максім Багдановіч сваім нарысам пра санет, даследаваннем рытмікі і фонікі верша Тараса Шаўчэнкі, развагамі пра суадносіны рытму і метра і інш.

Беларускае савецкае вершазнаўства распачалося працамі Аляксандра Вазнясенскага («Паэтыка М. Багдановіча», 1926), Яўгена Барычэўскага («Тэорыя санету», «Паэтыка літаратурных жанраў», 1927), Уладзіміра Дубоўкі («Рыфма ў беларускай народнай творчасці», 1927) і інш. На жаль, рэпрэсіі 1930-х гг. перапынілі працу гэтых тэарэтыкаў літаратуры, не далі магчымасці разгарнуцца іншым даследчыкам. Гісторыя і тэорыя беларускага верша пачала зноўку распрацоўвацца толькі ў пасляваенны час. Вучоныя сталі даследаваць рытміку і метрыку як літаратурнага верша (Анатоль Клышка. Смялей заходзь у хату, белы верш!, 1965; Іван Ралько. Беларускі верш: Старонкі гісторыі і тэорыі,

1969; ён жа. Вершаскладанне: Даследаванні і матэрыялы, 1977; ён жа. Верш і мова (Праблемы тэорыі і гісторыі беларускага верша), 1986; Мікола Грынчык. Шляхі беларускага вершаскладання, 1973; Вячаслаў Рагойша. Паэтыка Максіма Танка: Культура вобраза. Характар верша, 1968; ён жа. Гутаркі пра верш: Метрыка. Рытміка. Фоніка, 1979; ён жа. Паэтычны слоўнік, 1979; Ала Кабаковіч. Беларускі свабодны верш, 1985), так і фальклорнага (Мікола Янкоўскі. Паэтыка беларускіх прыказак, 1971; Ніл Гілевіч. Паэтыка беларускай народнай лірыкі, 1975; ён жа. Паэтыка беларускіх загадак, 1976). Пры гэтым улічваліся і ўлічваюцца дасягненні еўрапейскага, найперш – славянскага вершазнаўства (Ю. Арліцкі, Дж. Бейлі, Б. Ганчароў, М. Гаспараў, А. Жоўціс, С. Кармілаў, Н. Кастэнка, І. Качуроўскі, І. Ліллі, Ю. Лотман, П. Руднеў, Г. Сідоранка, Т. Скулачова, М. Суліма, А. Фядотаў, Н. Чамата, Я. Эткінд і інш.). У поле зроку даследчыкаў трапляюць пытанні паэтычнай вобразнасці, лірычнай кампазіцыі, вершаванага сінтаксісу, фонікі (Алесь Яскевіч. Ад слова да вобраза, 1972; ён жа. Ритмическая организация художественного текста, 1991; Васіль Жураўлёў, Іван Шпакоўскі, Алесь Яскевіч. Пытанні паэтыкі, 1974). Да праблем развіцця беларускага верша пачынаюць часцей звяртацца “чыстыя” крытыкі і гісторыкі літаратуры, самі паэты (М. Арочка, В. Бечык, Р. Бярозкін, У. Гніламёдаў, В. Зуёнак, У. Калеснік, У. Караткевіч, В. Коўтун, А. Лойка, А. Макмілін, А. Разанаў, Максім Танк, І. Штэйнер і інш.). Час ад часу маладыя філолагі абіраюць для кандыдацкіх дысертацый тэмы, звязаныя з даследаваннем верша (Віктар Ярац. Рытмічны лад сучаснай беларускай лірыкі, 1976; Уладзімір Славецкі. Верш Якуба Коласа: Метрыка. Строфіка. Нацыянальная своеасаблівасць, 1982; Тамара Федарцова. Беларуская паэзія XX стагоддзя: да праблемы станаўлення і развіцця класічных формаў верша, 2001; Ульяна Верына. Верлібр у паэзіі беларускага авангарду 1980—1990-х гадаў”, 2001; Аляксандр Дуброўскі. Паэтыка Рыгора Барадуліна: рытмічная арганізацыя верша, 2003; Марыя Кудрашова. Паэтыка беларускіх замоў: вобразны свет, гукавая арганізацыя тэксту, 2005 і інш.). Прыкметнай з’явай у даследаванні рытмалогіі не толькі празаічнага, але і паэтычнага тэксту стала доктарская дысертацыя Ігара Жука, якая ўвасобілася ў грунтоўнай манаграфіі “Празаічны тэкст: дынаміка рытмавага існавання” (2003). Можна назваць яшчэ некалькі прыкладаў увагі літаратуразнаўцаў да праблем вершазнаўства. І ўсё ж…

І ўсё ж многія пытанні гісторыі і тэорыі беларускага верша яшчэ застаюцца маладаследаванымі, а то і зусім недаследаванымі. Галоўная прычына гэтага – у рэзкім звужэнні і без таго нешырокага шэрагу спецыялістаў-вершазнаўцаў у выніку іх дачаснага адыходу з жыцця (М. Грынчык, А. Кабаковіч, І. Ралько, У Славецкі), у недастатковым прыплыве ў навуку пра літаратуру новых вершазнаўцаў. А гэта збядняе не толькі само вершазнаўства як адну з важнейшых галін літаратуразнаўства, але і гісторыю беларускай паэзіі ў цэлым, не дазваляе аб’ектыўна ацаніць эстэтычную вартасць творчасці таго ці іншага майстра паэтычнага слова, яго ўклад у развіццё нацыянальнага прыгожага пісьменства. “Прарыў” у гэтым кірунку павінны, несумненна, ажыццявіць маладыя кадры вершазнаўцаў. Менавіта пра іх думалася найперш,

калі ствараўся гэты вучэбны дапаможнік, разлічаны на студэнтаў-філолагаў універсітэтаў краіны, якія вывучаюць розныя праблемы вершазнаўства ў курсах "Уводзіны ў літаратуразнаўства" і "Тэорыя літаратуры". На глыбейшае засвойванне тэарэтычнага матэрыялу скіравана і сістэма "Пытанняў і заданняў для самаправеркі", што, безумоўна, прыдасца і ўсім тым, хто захоча самастойна авалодаць асобнымі "сакрэтамі" вершавання.

У тэксце кнізе і ў розных табліцах і схемах выкарыстаны наступныя ўмоўныя абазначэнні для пэўных сістэм вершавання, метраў, памераў і відаў верша:

сістэмы вершавання: **С** – сілабічная, **Т** – танічная, **С.-т.** – сілаба-танічная, **Св** – свабодны верш (верлібр);

віды і памеры сілабічнага верша: **С5** – сілабічны 5-складовік; **С7676** – сілабічны верш з рэгулярным чаргаваннем 7-складовых і 6-складовых радкоў; **С11ц** – сілабічны 11-складовік з цэзурай пасля 5-га складу; **С12ц** – сілабічны 12-складовік з цэзурай пасля 6-га складу; **С 13ц** – сілабічны 13-складовік з цэзурай пасля 7-га складу; **С12ц12ц11ц12ц11ц** – сілабічны верш з нерэгулярным чаргаваннем 12-складовых і 11-складовых цэзураваных радкоў;

віды і памеры танічнага верша: **Акц3** – 3-акцэнтны верш; **Тк2** – 2-іктны тактавік; **Тк4-3** – тактавік, у якім спалучаюцца 4-іктныя радкі з 3-іктнымі, але 4-іктныя пераважаюць; **Дк3** – 3-іктны дольнік; **АС** – акцэнтна-складовы верш; **АС2/6** – 2-акцэнтны 6-складовік; **Клм** – каламыйкавы верш (**АС4/14**); **Раёшнік (9-13)** – рознаакцэнтны рыфмаваны верш, у якім колькасць складоў у радках вагаецца ад 9 да 13;

метры, стопы, памеры сілаба-танічнага верша: **Ам** – амфібрахій, **Ан** – анапест, **Д** – дактыль, **Х** – харэй, **Я** – ямб; **Врз.** – верш з урэгуляваным чаргаваннем радкоў з рознай колькасцю стопаў (напрыклад: **Я5454** – ямб з рэгулярным чаргаваннем 5-стопных і 4-стопных радкоў); **Х4** – 4-стопны харэй; **Х6ц** – 6-стопны харэй цэзураваны; **Я6Цн2** – шасцістопны ямб з цэзураваным нарашчэннем на два склады; **Ан4Цу1** – 4-стопны анапест з цэзураваным усячэннем на адзін склад; **Ам4Цн1** – 4-стопны амфібрахій з цэзураваным нарашчэннем на адзін склад; **П.а.3** – 3-складовы памер з пераменнай анакрузай; **П.а.2** – 2-складовы памер з пераменнай анакрузай; **В.в.** – вольны верш; **Я.в.** – вольны ямб; **Х.в.(3-4)** – вольны харэй з нерэгулярным чаргаваннем 3-стопных і 4-стопных радкоў; **Лаг** – лагаэд; **Гк** – гекзаметр; **Пт** – пентаметр; **Э.д.** – элегічны двуверш; **Р.п.2** – рытмічная (метрызаваная) проза з вылучэннем 2-складовых стопаў; **Р.п.3** – рытмічная (метрызаваная) проза з вылучэннем 3-складовых стопаў.

Для паказу характару рыфмаў і рыфмоўкі ўжываюцца парадкавыя літары кірылічнага алфавіту:

а (малая літара) – мужчынская рыфма (націск пáдае на апошні склад слова); **А** (вялікая, прапісная літара) – жаночая рыфма (націск пáдае на перадапошні склад слова); **А'** (вялікая літара з адным апострафам) – дактылічная рыфма (націск пáдае на трэці склад ад канца слова); **А''** (вялікая літара з двума апострафамі) – гіпердактылічная рыфма (націск пáдае на чацвёрты і далейшыя склады ад канца слова); нерыфмаваныя радкі сярод

рыфмаваных паказваюцца літарай **x** (або **X**, **X’**, **X’’** – у залежнасці ад характару клаўзул); **В.р.** – вольная рыфмоўка; **Б.в.** – белы (нерыфмаваны) верш.

Наяўнасць строфаў (верш страфічны) або іх адсутнасць (верш астрафічны), характар строфаў паказваецца з дапамогай тых жа парадкавых літар кірылічнага алфавіту ў адпаведнасці з размяшчэннем зарыфмаваных слоў і месцам націску ў іх:

ААББВВ… -- астрафічны верш з сумежнай жаночай рыфмоўкай; **АбАб…** -- астрафічны верш, у якім выдзяляюцца чатырохрадкоўі з перакрыжаванай жаноча -- мужчынскай рыфмоўкай; **АА ББ** -- верш, напісаны асобнымі строфамі з сумежнай жаночай рыфмоўкай; **А’Б’А’Б’** – верш, напісаны асобнымі строфамі з перакрыжаванай дактылічнай рыфмоўкай; **(аБаБ) x 18** – верш, які складаецца з 18 строфаў, напісаных катрэнамі з перакрыжаванай мужчынска – жаночай рыфмоўкай; **(ААБВВБ +** ***ГГ*****) x 8** – верш з 8 строфаў, напісаных васьмірадкоўямі з жаночай рыфмоўкай, кожнае з якіх складаецца з шасцірадкоўя і двух радкоў сумежнай рыфмоўкі (***ГГ***), што застаюцца нязменнымі на працягу ўсяго верша (паўтарэнне адных і тых жа радкоў ці рыфмаў паказваецца выдзяленнем іх курсівам).

Адным запісам часам паказваецца памер, характар рыфмоўкі і від страфы. У такім выпадку літары, што абазначаюць двухскладовыя і трохскладовыя стопы, у адпаведнасці з характарам рыфмаў запісваюцца малымі, вялікімі, вялікімі з адным або двума апострафамі літарамі: **Ам4ам4Ам4ам4** – катрэн, напісаны 4-стопным амфібрахіем з жаноча—мужчынскай перакрыжаванай рыфмоўкай; **Ам’’4Ам3Ам’’4Ам3** – катрэн, напісаны радкамі з урэгуляваным чаргаваннем 4 і 3-стопнага амфібрахія, з перакрыжаванай гіпердактылічна—жаночай рыфмоўкай; **Д’’4Цу1д4Д’’4Цу1д4** – катрэн, напісаны 4-стопным дактылем з цэзураваным усячэннем на адзін склад у няцотных радках, з гіпердактылічна—мужчынскай перакрыжаванай рыфмоўкай; **Я’3Я’3я3Я’3Я’3я3** – шасцірадкоўе, напісанае 3-стопным ямбам, у якім трэці і шосты радкі звязаны мужчынскімі рыфмамі, астатнія – дактылічнымі.

У самім тэксце кнігі сустракаюцца агульнапрынятыя скарачэнні: і г. д – і гэтак далей, т. зв. – так званы(я), і інш. – і іншыя.

Пры патрэбе ўдакладніць сутнасць асобных вершазнаўчых паняццяў і тэрмінаў можна звярнуцца да літаратуразнаўчых даведнікаў аўтара дадзенага вучэбнага дапаможніка: Паэтычны слоўнік. – Выд. 3. – Мінск: Вышэйшая школа, 2004; Літаратуразнаўчы слоўнік: тэрміны і паняцці: для школьнікаў і абітурыентаў. – Мінск: Народная асвета, 2009.

В. П. Рагойша,
доктар філалагічных навук,
прафесар БДУ.

АСНОВЫ БЕЛАРУСКАЙ ВЕРСІФІКАЦЫІ

В Е Р Ш -- П А Э З І Я -- П Р О З А

Відаць, мала знойдзецца юнакоў і дзяўчат, якія, асабліва ў перыяд маладой закаханасці, не пісалі б вершаў. За такімі вершапісцамі, вершаскладальнікамі звычайна замацоўваецца найменне паэта, на іх кладзецца водсвет незвычайнасці, адметнасці. Як жа, яны ўмеюць "складаць" вершы, гаварыць "у рыфму"!

Сапраўды, напісаць *верш* не зусім проста, не кожны здолее (без належных практыкаванняў) зрабіць гэта. Аднак верш – гэта яшчэ не *паэзія.* Далёка не паэзія. Па сутнасці, можна кожнага чалавека навучыць пісаць вершы, як можна, бадай, кожнага навучыць іграць нескладаныя рэчы на фартэпіяна. У брацкіх школах сярэдневяковай Беларусі часта можна было назіраць такую сцэну: вучні раўнамерна, праз крок ці два, прытупваючы адной нагой, хадзілі туды-сюды па пакоі, мармыталі нешта сабе пад нос. Гэта праводзіліся звычайныя для таго часу практычныя заняткі па "піітыцы": вучні "складалі вершы", тупаннем адзначалі стопы ("ногі", як тады казалі). Сёння мы з усмешкай згадваем тыя колішнія ўрокі "стопаскладання". Зараз мы добра ўсведамляем, што "на паэта" *вывучыцца* нельга – ім трэба *нарадзіцца*. Разам з гэтым усведамленнем прыйшло да нас і перакананне ў непатрэбнасці розных "самавучак" вершапісання, што часцяком яшчэ друкаваліся на пачатку мінулага стагоддзя, накшталт: "Как научиться писать стихи?" (СПб., 1908), "Полная школа научиться писать стихи. Сборник примеров и упражнений для самостоятельного обучения в самое короткое время и не более чем за 5 уроков сделаться стихотворцем" (М., 1914) і нават "Путь к славе. Как стать поэтом?" (М., 1915). Такія "самавучкі" нярэдка дыскрэдытавалі паэзію, сеялі ў свядомасці чытачоў ілюзіі, быццам бы паэзія і вершапісанне – адно і тое ж, а навучыцца пісаць вершы, прычым "не больш як за 5 урокаў", – гэта ўжо "стаць паэтам"[1].

Так, усё гэта адышло ў нябыт: і ўрокі вершапісання, і "самавучкі" вершапісання. Сапраўды, каб стаць паэтам, трэба найперш мець адпаведныя прыродныя здольнасці. Аднак жа да прыродных здольнасцей павінны далучыцца яшчэ валоданне "мовай" паэзіі – *тэхнікай вершапісання*, глыбокае веданне свайго *матэрыялу і інструменту* – роднай мовы, знаёмства з багаццем *творчай спадчыны* паэтаў-папярэднікаў. Без усяго таго, што даецца звычайна нялёгкай, мэтанакіраванай працай, вучобай, нават найбольшыя здольнасці мала што значаць. Так, вялікі Янка Купала, згадваючы самы пачатак свайго творчага шляху, аддаў належнае гэтай вучобе, авалоданню тэарэтычнымі ведамі па версіфікацыі: "Пісаць пачаў я з 1904 года, але спачатку нічога талковага не выходзіла, таму што не меў тады яшчэ нават найменшага ўяўлення пра тэорыю вершавання. Пасля трапілася мне ў рукі стылістыка, і справа пачала наладжвацца".

"Мова" паэзіі, г. зн. верш, вершаванне, для нас даволі звычайная, але не такая ўжо і простая, як можа здацца на першы погляд. Ва ўсякім разе, калі крыху і менш складаная, чым "мова" музыкі або жывапісу, то не на шмат.

[1] Гаворачы гэта, трэба, аднак, прызнаць, што «ўрокі вершавання» прыносілі і пэўную карысць: развівалі пачуццё моўнага рытму, «слыху на верш» (А. Твардоўскі), вучылі прыглядацца і прыслухоўвацца да слова, прыадчынялі дзверы ў свет паэзіі і інш.

Прычым, гэтай “мовай” павінен добра авалодаць не толькі той, хто мае літаратурныя здольнасці, хоча стаць паэтам, але -- хаця б у пэўнай, належнай ступені -- кожны ўспрымальнік паэзіі, яе чытач (слухач). “Любы чалавек так ці інакш разумее, – слушна падкрэслівае рускі літаратуразнавец В. Кожынаў, – што для сапраўднага ўспрымання сур’ёзнай музыкі патрэбна пэўная падрыхтоўка, што для гэтага неабходна авалодаць самой “мовай” музыкі. Але ў той жа час большасць людзей лічыць, што для ўспрымання паэзіі ніякай падрыхтоўкі не патрабуецца – даволі проста ўмець чытаць…” Наіўная памылка! – запярэчым і мы. Ці не ў гэтым адна з прычын глухаты да паэзіі ў пэўнай часткі людзей? Глухаты, якую не здолелі выявіць у іх і “вылечыць” яшчэ ў школьным узросце…

Пра *адрозненне паэзіі ад проста верша* людзі ведалі і гаварылі вельмі даўно, яшчэ да нашай эры. Пра гэта, у прыватнасці, пісаў старажытнагрэчаскі вучоны-энцыклапедыст Арыстоцель (384 -- 322 гг. да н. э.) у сваёй славутай працы “Паэтыка”. У часы Арыстоцеля гаворка пра адрозненне верша ад паэзіі была нават больш актуальнай, чым цяпер, таму што не толькі паэты, але і ўсе вучоныя (матэматыкі, гісторыкі, астраномы) пісалі свае навуковыя трактаты вершам. У выніку сціралася мяжа паміж уласна паэзіяй і звычайным вершапісаннем, паміж пісьменнікам (у нашым разуменні) і вучоным.

Зрэшты, і намнога пазней, нават у сярэднія вякі, вучоныя вельмі часта звярталіся да вершаванай мовы. Што датычыць нашага часу, то вершам карыстаецца пераважна паэзія. Тым не менш і сёння, як і некалькі стагоддзяў таму назад, пішацца нямала звычайных вершаваных твораў, *проста вершаў*. Сярод іх, напрыклад, розныя надпісы рэкламнага характару, вершаваныя літаратурныя пародыі, эпіграмы, шарады, сотні вершаваных радкоў з асобных жанраў дзіцячага фальклору (лічылкі, дражнілкі, скорагаворкі…) і інш.

Аднак што ж такое верш? Чым ён вызначаецца?

Адзін з герояў камедыі выдатнага французскага драматурга Ж. Б. Мальера “Мешчанін у дваранах” Журдэн нават і не падазраваў, што ён ужо больш за сорак гадоў гаворыць прозай. Настаўнік філасофіі тлумачыць яму, што “мы можам выказваць свае думкі не інакш, як прозай або вершам”, і “ўсё, што не проза, гэта вершы, а што не вершы, гэта проза”. Сапраўды, усю нашу мову, вусную і пісьмовую, можна падзяліць на дзве разнавіднасці: празаічную і вершаваную. *Ад празаічнай вершаваная мова* (*верш*) *адрозніваецца своеасаблівай арганізацыяй*: 1) *чляненнем патоку мовы на асобныя, адносна невялікія адрэзкі* (*радкі*), *якія пэўным чынам суадносяцца паміж сабой* (*падабенства па вертыкалі*); 2) *пэўнай упарадкаванасцю гукавой структуры ўнутры радкоў* (*падабенства па гарызанталі*). Вершаваныя радкі адзін ад аднаго аддзяляюцца выразнымі сталымі паўзамі (т. зв. міжрадковымі), а на пісьме – яшчэ і графічна (запісваюцца адзін пад адным). Што да гукавой унутрырадковай арганізацыі, то маецца на ўвазе своеасаблівае размеркаванне *націскаў*, розных *паўз, гукавых паўтораў.*

Чляненне мастацкай мовы на асобныя радкі, унутрырадковая гукавая ўпарадкаванасць і прадвызначаюць спецыфічны *рытм верша.* Адзінкай гэтага

рытму, як правіла, з’яўляецца *вершаваны радок*[1]. Радкі, аднародныя па сваёй сутнасці (колькасць складоў, націскаў і інш.), паўтараюцца ў творы. Разам з тым паўтараюцца і некаторыя моўныя з’явы ўнутры радкоў (напрыклад, чаргуюцца больш-менш раўнамерна націскныя і ненаціскныя склады ў сілаба-танічным вершы).

Разгледзім для прыкладу невялікі вершаваны твор Аркадзя Куляшова “…Спакойнага шчасця не зычу нікому”:

Спакойнага шчасця не зычу нікому:
Навошта грымотам маланка без грому,
Навошта ручай без пякучае смагі,
Халодная ўвага, не вартая ўвагі,
Жаданні, што прагныя крылы згарнулі,
Зязюля без лесу і лес без зязюлі?

Пачуўшы (ці прачытаўшы) любы верш, у тым ліку і гэты, адразу заўважаем у ім пэўную мернасць. Не цяжка вызначыць, што ў аснове такой мернасці ляжыць перш за ўсё чаргаванне ў той ці іншай паслядоўнасці націскных і ненаціскных складоў. Калі расставіць націскі згодна з натуральнай інтанацыяй мовы (на дапаможныя словы – прыназоўнікі, злучнікі, часціцы – націскі, як правіла, не падаюць), то ў вершы Куляшова яны будуць чаргавацца з ненаціскнымі складамі наступным чынам (гарызантальнымі рыскамі без націскаў абазначаны ненаціскныя склады, з націскамі – націскныя):

— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —

Як бачым, націскныя склады чаргуюцца ў радках роўна праз два ненаціскныя. Прычым у пачатку вершаваных радкоў перад кожным першым націскным складам стаіць па адным ненаціскным.

Размеркаванне націскных і ненаціскных складоў можа мець і іншы выгляд. Напрыклад:

— — — — — — — _ _ …;
— — — — — — — — — …;
— — — — — — …;
— — — — — _ …

У гэтым выпадку мы гаворым пра розныя *метры*, або розны *метрычны малюнак верша.*

Каля кожнага націскнога склада, як мы заўважаем, групуецца адзін або два ненаціскныя. Гэтыя групы (іх называюць *стопамі*, на рытмічных схемах яны звычайна раздзяляюцца вертыкальнымі рыскамі) у кожным радку таго ці іншага верша адны і тыя ж, але ў розных вершах неаднолькавыя. Існуюць два галоўныя тыпы стопаў: двухскладовыя і трохскладовыя. У залежнасці ад таго,

[1] Выключэнне — вершы з аднаго радка, т. зв. аднарадковікі (манавершы); іх «гарызантальны» рытм засноўваецца на гукавой упарадкаванасці ўнутры радка («Чым хата багата — тым рада»).

на якім месцы ў стапе стаіць націск, адрозніваюць дзве двухскладовыя і тры трохскладовыя стапы.

Харэй–двухскладовая стапа з націскам на першым складзе (__ __):

Мы не з гіпсу, мы – з камення,
Мы – з жале́за, мы – са сталі.
(*Цётка.* Вера беларуса)
__ __ / __ __ / __ __ / __ __
__ __ / __ __ / __ __ / __ __

Ямб – двухскладовая стапа з націскам на другім складзе (__ __):

Здароў, марозны, звонкі вечар,
Здароў, скрыпучы, мяккі снег!
(*М. Багдановіч.* Зімой)
__ __ / __ __ / __ __ / __ __ / __
__ __ / __ __ / __ __ / __ __

Да́ктыль – трохскладовая стапа з націскам на першым (пачатковым) складзе (__ __ __):

Вобразы мілыя роднага краю,
Смутак і радасць мая!
(*Якуб Колас.* Родныя вобразы)
__ __ __ / __ __ __ / __ __ __ / __ __
__ __ __ / __ __ __ / __

Амфібра́хій – трохскладовая стапа з націскам на другім (сярэднім) складзе (__ __ __):

Народ пранясе цябе, родная мова,
Святлом незгасальным у сэрцы сваім.
(*Максім Танк.* Родная мова)
__ __ __ / __ __ __ / __ __ __ / __ __ __
__ __ __ / __ __ __ / __ __ __ / __ __

Ана́пест – трохскладовая стапа з націскам на трэцім складзе (__ __ __):

Паміж пустак, балот беларускай зямлі,
На ўзбярэжжы ракі шумнацечнай…
(*Янка Купала.* Курган)
__ __ __ / __ __ __ / __ __ __ / __ __ __
__ __ __ / __ __ __ / __ __ __ / __

Стопы – своеасаблівы “будаўнічы матэрыял” тых вершаваных радкоў, якія мы толькі што разгледзелі. Кожную стапу можна параўнаць з асобнай цаглінкай. Кладучыся побач, яны ствараюць метрычныя рады верша, накшталт таго як кожны з цягляных радоў сцяны будынка муруецца з аднолькавай па форме цэглы. Характар стопаў і іх колькасць у радку прадвызначаюць *вершаваны памер* (чатырохстопны ямб -- Я4, пяцістопны харэй -- Х5, двухстопны дактыль -- Д2, трохстопны амфібрахій -- Ам3, чаргаванне двух- і чатырохстопнага анапеста -- Ан2424, чаргаванне трох- і чатырохстопнага ямба -- Я3434 і г. д.). Памер – адзін з важнейшых складнікаў вершаванага рытму.

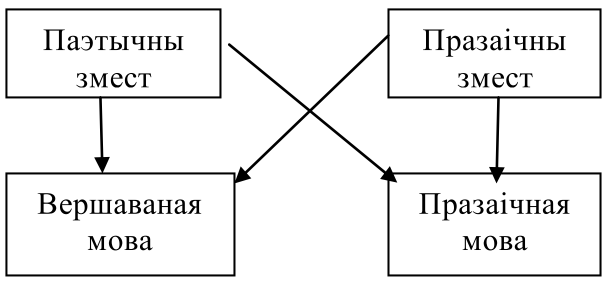
Усё гэта і патрабуе належнага ўмення вызначаць якасць стапы, хутка і без памылак падлічыць, колькі тых або іншых стопаў змяшчаецца ў вершаваных радках. Славуты пушкінскі герой Яўгеній Анегін, як вядома, “ямб адрозніць ад харэя, як мы ні біліся, не мог”. Безумоўна, гэта не ўпрыгожвала яго як чалавека, які меў даволі высокую па тым часе адукацыю і, несумненна, вывучаў у свой час асновы вершавання. Таму, дарэчы, А. Пушкін і іранізуе над сваім героем. Аднак уменне “ямб адрозніць ад харэя” нам патрэбна не для пацвярджэння нашага агульнакультурнага ўзроўню (як у выпадку з Анегіным), а для больш важных мэт. Без яго, гэтага ўмення, мы не зможам не толькі пранікнуць у так званыя таямніцы паэзіі (каб глыбей зразумець паэтычны твор або самому навучыцца пісаць вершы), а нават хаця б збольшага разабрацца ў асновах вершавання. Бо стапа, як мы толькі што зазначылі, — гэта своеасаблівая цаглінка вершаванага радка, з іх, гэтых цаглінак, складаецца метрычны каркас – вершаваны памер і, урэшце, жывы рытм верша. А рытм вельмі цесна звязаны з сэнсам твора. Такім чынам, стапа – адна з першых прыступак на лесвіцы, якая вядзе ад формы да зместу паэтычнага твора, напісанага сілаба-танічным вершам.

Ва ўсіх вершаваных радках, прыведзеных вышэй у якасці прыкладаў, *колькасць* стопаў прыблізна аднолькавая – па чатыры або тры. Аднак жа як выразна яны адрозніваюцца па сваёй *якасці!* І схемы вершаванага памеру наглядна паказваюць гэта. Яны зрокава ўвасабляюць тое, што на слых мы пачуем адразу, ледзь толькі пачнём чытаць прыведзеныя радкі Якуба Коласа, Максіма Танка, Янкі Купалы, Цёткі і М. Багдановіча.

Такім чынам, *верш – гэта знешняе выяўленне, своеасаблівы матэрыял паэзіі як мастацтва слова.* Ён суадносіцца з паэзіяй гэтак жа, як з *мастацкай прозай* – празаічны спосаб выказвання. Узаемадачыненні верша і паэзіі – гэта ўзаемадачыненні формы і зместу, дакладней, вершаванай формы і паэтычнага зместу. Калі веданне формы, валоданне ёй можа прыйсці са спецыяльнай вывучкай, належнымі практыкаваннямі, то глыбіня і арыгінальнасць паэтычнага зместу (у яго суадносінах з найбольш арганічнай формай увасаблення гэтага зместу) непасрэдна ідзе ад багацця таленту, творчай натуры паэта, здольнасці яго нібыта нанова адкрываць свет, гаварыць пра тое, што яшчэ не сказалі, ці пра вядомае гаварыць так, як да гэтага яшчэ не гаварылі. Менавіта тут захаваны адказ на пытанне, чаму далёка не кожны, хто піша вершы, можа лічыцца паэтам у сапраўдным сэнсе гэтага слова.

Даць поўнае, дакладнае вызначэнне паэзіі (калі мець на ўвазе саму сутнасць з'явы, а не яе знешнія прыкметы) да гэтага часу ніхто не здолеў. Як, зрэшты, ніхто з вучоных так і не змог злавіць у сіло навуковага азначэння другую няўлоўную жар-птушку – каханне. Паэзія, як і каханне, існуе, у гэтым ніхто не сумняваецца. Але што гэта такое? Няўжо паэзія – гэта толькі "вершаваныя творы ў іх суаднесенасці з прозай" (В. Кожынаў), "творы розных жанраў у вершах, у адрозненне ад твораў у прозе" (Л. Тодараў)? Мы ж ведаем асобныя творы паэзіі (хоць іх і параўнальна няшмат), якія карыстаюцца не вершам, а празаічнай мовай. Гэта лірычныя адступленні ў эпічных творах (апісанне Дняпра – "Чуден Днепр при тихой погоде…" – у аповесці М. Гогаля "Страшная месть", апісанне Прыпяці ў "Дрыгве" Якуба Коласа і г. д.), версэты, або так званыя "вершы ў прозе" (правільна было б іх называць "паэзія ў прозе": "Стихотворения в прозе" І. Тургенева, "Думкі ў дарозе" Якуба Коласа, "Стогны душы" М. Гарэцкага, "Плач пралесак" Змітрака Бядулі), асобныя паэтычныя творы, напісаныя рытмічнай (метрызаванай) прозай ("Песня о Буревестнике" Максіма Горкага, "Пэўна, любіце вы, пані…", "Як толькі закрыю я вочы…" М. Багдановіча). З другога боку, часам і празаічныя творы пішуцца рытмічнай (метрызаванай) мовай (успаміны рускага пісьменніка А. Белага "Начало века", апавяданне В. Аксёнава "Опыт записи летнего сна") ці нават звычайным вершам (асобныя вершаваныя апавяданні, аповесці, раманы, напрыклад, "Зяць", "Святы Ян", "Доктар памог" Якуба Коласа).

Сувязь паміж паэтычным і празаічным зместам і формаю іх выяўлення графічна можа быць выражана наступным чынам:



На гэтай схеме лініі, што скрыжоўваюцца, якраз і паказваюць т. зв. "анамальныя" з'явы, калі паэтычны змест карыстаецца празаічнай мовай (лірычныя адступленні, версэты) і, наадварот, празаічны змест – вершаванай мовай (Р.п.).

У накідзе артыкула "О прозе" (1822) А. Пушкін, маючы на ўвазе адрозненне прозы ад паэзіі, пісаў: "Яна (проза. – *В. Р.*) патрабуе думак і думак – без іх бліскучыя выразы нічога не вартыя. Вершы -- рэч іншая". Зразумела, не толькі проза, але і паэзія патрабуе думак, таксама як "бліскучыя выразы" не супрацьпаказаны добрай мастацкай прозе. Аднак аўтар "Евгения Онегина" ўказваў тут на самае вызначальнае для пэўнай з'явы, на яе характарыстычную рысу. Матэрыялам і інструментам як празаіка, так і паэта з'яўляецца слова. Але ў прозе, якая імкнецца да аб'ектыўнасці адлюстравання рэчаіснасці, на першы

план выступае паняційная, змястоўная сутнасць слова (абазначэнне прадмета), у той жа час у паэзіі – вобразная і гукапісная. Сам гукапіс становіцца выяўленчым сродкам, бо музычнасць, побач з вобразнасцю і выразнай эмацыянальнасцю, складае душу паэзіі.

А аб’ектыўнай абмалёўцы прадметаў і з’яў, выказванню ў першую чаргу “думак і думак” у найлепшай ступені адпавядае непаспешлівая, натуральная празаічная мова. Што датычыць непасрэднага выяўлення пачуццяў, перажыванняў, то гэтаму ў найбольшай меры дапамагае мова вершаваная. Дзякуючы выразнай сваёй рытмічнасці гэта мова здольная выкрасаць эмоцыі, а таксама ўзбагачаць агульны музычны лад паэтычнага твора і праз гэта зноў-такі ўплываць на эмацыянальную напоўненасць яго.

Калі забыцца пра самае істотнае адрозненне паэзіі ад прозы, то фармальныя прыкметы паэзіі (метр, памер, рыфма) могуць некаторым здацца нават непатрэбнымі, лішнімі. Менавіта пра гэта сведчыць наступнае выказванне вядомага рускага пісьменніка М. Салтыкова-Шчадрына: “Дай ты рады, хіба гэта не вар’яцтва – цэлымі днямі ламаць галаву, каб жывую, натуральную чалавечую мову ўціскаць у што б там ні стала ў размераныя рыфмаваныя радкі?! Гэта ўсё роўна, як хто-небудзь уздумаў бы хадзіць не інакш, як па нацягнутай вяровачцы, ды абавязкова яшчэ на кожным кроку прысядаючы”. З аўтарам рамана “Господа Головлёвы” салідарызаваўся ў гэтым сэнсе і Леў Талстой, які ў адным са сваіх лістоў пісаў: “Я наогул лічу, што слова, якое служыць выражэннем думкі, ісціны, праявай духу, ёсць такая паважная рэч, што дамешваць да яго меркаванне адносна памеру, рытму і рыфмы і ахвяраваць дзеля іх выразнасцю і прастатой ёсць кашчунства і такі ж неразумны ўчынак, якім быў бы ўчынак аратага, які, ідучы за плугам, выкідваў бы танцавальныя па, парушаючы тым самым прамізну і правільнасць баразны”.

Неабходна падкрэсліць, што абодва выказванні належаць празаікам. Празаікам, для якіх самае важнае – у натуральнай чалавечай мове выразіць думку, “ісціну”. Але ж у паэзіі, як мы ўжо сказалі, свой паэтычны змест, свае задачы, якія адрозніваюцца ў шэрагу істотных момантаў ад зместу і задач прозы. Безумоўна, увасабленне празаічнага зместу не ў празаічнай форме нярэдка сапраўды выглядае хадзьбой па нацягнутай вяровачцы, прыводзіць да творчых няўдач. Аднак і супрацьлеглая з’ява – калі пэўны паэтычны змест не “апранаецца” ў арганічную для яго вершаваную форму – не менш непажаданая для мастацтва слова. Асабліва наглядна гэта відаць пры перакладзе паэзіі з адной мовы на другую – пры стварэнні падрадкоўнікаў або перадачы паэзіі прозай (апошняе да гэтага часу існуе ў некаторых заходніх краінах). У падрадкоўніках або празаічных перакладах унутраны бок паэзіі (семантыка, характар тропікі і інш.) часамі выяўляецца нават паўней, дакладней, чым у вершаваных узнаўленнях гэтых твораў. Тым не менш такія пераклады, апрача само сабой зразумелай значнай страты эмацыянальнасці, робяць уражанне ненатуральных, штучных. Таму поўнасцю можна пагадзіцца з выдатным нямецкім пісьменнікам XVIII ст. Г. Э. Лесінгам, які рэзка выступаў супраць празаічных перакладаў твораў паэзіі. Аднойчы ён дасціпна заўважыў, што “ўжыванне самых смелых тропаў і фігур па-за стройным і размераным

размяшчэннем слоў нагадвае нам п’яных, якія танцуюць без музыкі”. Заўважце: атрымліваецца той самы камічны эфект (падкрэслены, дарэчы, вельмі блізкімі вобразнымі аналогіямі). Увасабляць празаічны змест у вcodeршаванай форме – тое самае, што танцаваць за плугам; выяўляць паэтычны змест прозай – што танцаваць без музыкі. У абодвух выпадках – яўная недарэчнасць, алагічнасць.

Аднак чаму ж паэзіі так неабходны верш, вершаваная мова? Што дае мастацтву слова гэты ўзаемажаданы шлюб верша і паэзіі?

Вышэй мы падкрэслівалі: паэзія – гэта перш за ўсё выяўленне пачуццяў, перажыванняў чалавека, выкліканых пэўнымі думкамі, з’явамі грамадскага і асабістага жыцця. Там, дзе ёсць паэзія, павінны быць абавязкова і пачуццё, і эмоцыя. Моўны ж рытм, як і *рытм увогуле* (*раўнамернае чаргаванне аднародных з’яў, прадметаў у часе або ў прасторы*), ужо сам па сабе здольны выклікаць тыя ці іншыя эмоцыі, пачуцці. Успомнім саманазіранні У. Маякоўскага – той бясславесны рытмічны гул, які прыходзіў да паэта на самым пачатку творчага натхнення, яшчэ да таго, як ён, гэты гул, “пакрываўся” словамі. Калі ж у сілавое поле моўнага рытму трапляюць асобныя словы, за якімі стаяць пэўныя паняцці (думкі), эмоцыестваральная здольнасць рытму яшчэ больш узрастае. Гэтак музычны рытм, “накладваючыся” на мелодыку і гукавы тэмбр, у дзесяткі разоў узмацняе эмацыянальнае ўздзеянне музычнага твора, хаця, па сутнасці, ён можа выступаць без таго і другога, так сказаць, у чыстым выглядзе (нашы ўдарныя інструменты, іспанскія кастаньеты, афрыканскія там-тамы…).

Здольнасць рытму дапамагаць узнікненню эмоцый (так званую *эмоцыестваральную* ролю рытму) некаторыя літаратуразнаўцы ставяць настолькі высока, што наогул звязваюць з ёй само разуменне рытму. Так, вядомы рускі даследчык верша М. Харлап у сваёй кнізе “О стихе” піша: “Мы можам вызначыць рытм як такую ўспрымаемую намі форму размеркавання руху ў часе, якая прымушае нас *суперажываць* гэты рух, выклікае ў нас свайго роду “рэзананс”, які мы называем рытмічнай эмоцыяй або рытмічным перажываннем”. І ў іншым месцы гэтай жа кнігі: “…Эмацыянальнае “падзараджванне” – асноўная мэта рытмічнай дзейнасці, і на гэтым заснавана значэнне рытму ў мастацтве, перш за ўсё ў паэзіі і музыцы”.

Такім чынам, паэзія знаходзіць у вершаванай мове якраз тое, што ёй неабходна. З другога боку, верш у служэнні паэзіі, калі выказвацца фігуральна, бачыць асноўнае сваё прызначэнне. Менавіта гэта і прадвызначае вельмі цесную садружнасць, знітаванасць верша і паэзіі. Такую знітаванасць, што часамі губляецца з віду адносная самастойнасць таго і другога.

Апрача эмоцыестваральнай ролі вершаваны рытм адыгрывае ў паэтычным творы яшчэ, прынамсі, дзве. Даўно было чалавекам заўважана, што з’явы, якія адбываюцца рытмічна, лягчэй запамінаюцца. Так, музыка можа сыграць па памяці шмат музычных твораў. Дзякуючы рытмічным рухам мы адносна лёгка запамінаем розныя танцы. Гэтаксама няцяжка запомніць і любы верш, у адрозненне, скажам, ад празаічнага тэксту, у якім не назіраецца, як у вершы, раўнамернага чаргавання якіх-небудзь аднародных моўных з’яў. *Мнеманічная* (запамінальная) роля вершаванага рытму выкарыстоўвалася і

выкарыстоўваецца даволі шырока. У прыватнасці, у розных вершаваных надпісах рэкламнага характару, у творах дзіцячага фальклору (у тых жа лічылках, скорагаворках, загадках…). У розны час прыдумана нямала спецыяльных (т. зв. *мнеманічных*) вершаў, прызначаных для таго, каб хутчэй і глыбей запомніць нейкую з'яву (граматычнае правіла, матэматычную аксіёму і г. д.).

Што датычыць уласна паэтычных твораў, то дзякуючы запамінальнай моцы верша да нас дайшлі некаторыя шэдэўры старажытнай дапісьмовай літаратуры, якія перадаваліся з вуснаў у вусны, з пакалення ў пакаленне многія стагоддзі. Сярод гэтых шэдэўраў – старажытнаіндыйскія эпічныя зводы "Махабхарата" (2-я палова 2-га тысячагоддзя да н. э.), "Рыгведа" (сярэдзіна 2-га тысячагоддзя да н. э.), "Рамаяна" (IV ст. да н. э.), старажытнагрэчаскія эпічныя паэмы "Іліяда" і "Адысея" (прыблізна IX--VIII ст. да н. э.), класічная арабская паэзія V–VII ст. і інш. Вершаваны рытм дапамог захаваць для нашчадкаў і многія ананімныя творы беларускай літаратуры XVIII–XIX ст., якія доўгі час не маглі публікавацца і бытавалі толькі ў памяці людзей.

Адна з самых галоўных функцый вершаванага рытму – *сэнсавыяўленчая.* Тэарэтыкамі і практыкамі верша даўно было заўважана, што асобныя памеры (напрыклад, харэічныя) дапамагаюць лепшаму выяўленню радаснага, бадзёрага настрою, у той час як іншыя (напрыклад, дактылічныя) – настрою роздуму, развагі, суму. Так, У. Маякоўскі, гаворачы, у прыватнасці, пра інтанацыйнае значэнне даўжыні радка ў вершы, падкрэсліваў, што доўгі, шматстопны радок робіць уражанне важкасці, грунтоўнасці размовы, у той час як кароткі – весялосці, камічнасці, нават фамільярнасці. Трэба тут падкрэсліць, што гаворка ідзе не пра жорсткае правіла, а толькі пра рытмічную тэндэнцыю. Нельга сцвярджаць, безумоўна, што "ў кожным вершаваным памеры заключаны свой эмацыянальна-сэнсавы зарад" (Я. Маймін), бо некаторыя надзвычай "ёмістыя" памеры, такія, напрыклад, як чатырохстопны ямб, з аднолькавым поспехам могуць перадаваць самыя розныя эмоцыі і думкі (прыгадаем "Евгения Онегина" А. Пушкіна, "Новую зямлю" і "Рыбакову хату" Якуба Коласа, напісаныя гэтым памерам). Разам з тым, як слушна адзначаў вядомы рускі вершазнавец Б. Тамашэўскі ў працы "Стих и язык" (1958), "амаль кожны памер мае некалькі афектыўных (г. зн. эмоцыестваральных. – *В. Р.*) варыянтаў, і, аднак, кожны памер абмежаваны магчымасцямі, толькі яму ўласцівымі… Кожны памер мнагазначны, але абсяг яго значэнняў заўсёды абмежаваны і не супадае з абсягам, што належыць іншаму памеру".

Пытанні і заданні для самаправеркі

1. Ці можна сказаць: кожны, хто піша вершы, — паэт? Ці можна навучыцца пісаць вершы і якая ад гэтага карысць? 2. У чым розніца паміж творам паэзіі і проста вершам? 3. Чым адрозніваецца мова вершаваная (верш) ад празаічнай (прозы)? 4. Дайце тлумачэнне метрычнага малюнка верша (метра) і стапы. Якія стопы існуюць? 5. Што ўяўляе сабой схема вершаванага памеру? Намалюйце рытмічную схему якога-небудзь верша (на свой выбар). 6. Як суадносяцца паміж сабой паэтычны і празаічны змест і адпаведна формы іх увасаблення? 7. Чаму паэзія ў адрозненне ад прозы амаль заўсёды карыстаецца вершаванай мовай (вершам)? 8. Якія функцыі ў мастацкім тэксце адыгрывае моўны рытм?

МЕТРЫКА І РЫТМІКА. РЫТМ СІЛАБА-ТАНІЧНАГА ВЕРША

Мы спыніліся галоўным чынам на выяўленні сутнасці верша як пэўнай моўна-эстэтычнай сістэмы. Як мы бачылі, у аснове верша ляжыць рытм. Рытм дае жыццё вершу, без рытму ніякі, нават самы "свабодны", верш не можа існаваць. "Рытм, – як слушна падкрэсліваў У. Маякоўскі, – гэта асноўная сіла, асноўная энергія верша" . Бадай, пра тое самае гаварыў яшчэ раней М. Багдановіч: "Галоўным фарміруючым пачаткам усялякага верша, бясспрэчна, варта прызнаць рытм; застыўшы ў сваім найбольш правільным, закончаным выглядзе, ён ператвараецца ў метр. Усе астатнія элементы верша адыгрываюць у адносінах да таго і другога ролю другарадную, іншым разам – чыста службовую, дапаможную і ва ўсякім выпадку могуць быць зразумелыя і ацэненыя толькі ў цеснай сувязі з імі абодвума".

Аднак што ж такое вершаваны рытм? Чым ён ствараецца?

Часамі рытм вызначаюць як раўнамернае чаргаванне націскных і ненаціскных складоў у вершаваных радках. Але такое вызначэнне вельмі вузкае, паказвае толькі адну, хоць і галоўную, прыкмету вершаванага рытму і толькі адной, а менавіта сілаба-танічнай, сістэмы вершавання. Па сутнасці, рытм верша ў такім яго вызначэнні зводзіцца да *метра.* У той жа час рытм у вершы – гэта не метр, або памер, а "тэмперамент радка" (М. Святлоў), яго своеасаблівы "пульс" (С. Маршак).

У аснове вершаванага рытму ляжыць раўнамернае паўтарэнне якіх-небудзь аднародных моўных з'яў. Як адзначаў буйны спецыяліст па паэтыцы верша прафесар Ю. Лотман, "рытмічнасць верша – цыклічнае паўтарэнне розных элементаў у аднолькавых пазіцыях з тым, каб параўнаць няроўнае і раскрыць падобнасць у розным, або паўтарэнне аднолькавага з тым, каб раскрыць характар гэтай аднолькавасці, выявіць рознае ў падобным".

Якія ж моўныя з'явы паўтараюцца ў сучасным сілаба-танічным вершы, напаўняючы яго рытмічны "пульс"? Спынімся на іх у пэўнай паслядоўнасці. Для канкрэтнага разгляду возьмем 16 першых вершарадоў верша П. Панчанкі "Жыццё маё":

1. Жыццё маё, ты – як цягнік бясконцы:
2. Святло і цень,
То змрок, то светласць рос.
3. І людзі з-за мільгаючых аконцаў
4. Не бачаць ні пакут маіх, ні слёз.
5. Я добра знаю ныцікаў мізэрнасць,
6. Не страчу моцнай веры
Ад няўдач…
7. І тапаліны пах, і шорах зерня,
8. І над труною горкі матчын плач,
9. І выкрык развітальны паравоза,

10. І галасы з касмічных караблёў,
11. І смех дзяцей,
І ворагаў пагрозы –
12. Жыццё сваё навек я з вамі сплёў.
13. Мой белы свет,
Мой свет цяжкі ды мілы,
14. Я ведаю, як трэба шмат зрабіць,
15. Каб нам было бліжэй, чым да магілы,
16. Да шчасця і да сонечных арбіт.

1. Адразу, як толькі пачынаем чытаць першыя радкі верша, мы адчуваем у іх пэўную мернасць, метрычную ўпарадкаванасць. Гэтая мернасць дасягаецца чаргаваннем націскных і ненаціскных складоў:

—— —— —— —— ——″ —— —— —— —— —— ——
—— —— —— —— —— —— —— —— —— ——
. . . .

Націскі стаяць у вершаваных радках на цотных складах, паміж імі – па аднаму ненаціскному складу. Гэта – ямб. Падлічваем колькасць стопаў (іх столькі ў радку, колькі метрычных націскаў; “лішнія” ненаціскныя склады ў канцы радкоў не ўлічваюцца): пяць. Значыць, памер верша Панчанкі “Жыццё маё” – пяцістопны ямб (Я5). Метрычная схема гэтага памеру ўяўляе сабой папераменнае пяціразовае чаргаванне ненаціскных (няцотных) і націскных (цотных) складоў.

Аднак давайце паглядзім, ці поўнасцю, да канца, вытрымліваецца гэта схема.

Па-першае, адразу відаць, што няцотныя радкі верша Панчанкі (1, 3, 5-ты і г. д.) маюць у канцы па адным “лішнім” ненаціскным складзе, у той час як цотныя гэтага не маюць. Па-другое (і гэта – самае галоўнае), пры звычайным чытанні верша на некаторыя цотныя склады націскі не падаюць, у той час як некаторыя няцотныя атрымліваюць звышсхемны націск. Так, ужо ў першым радку верша шосты склад, насуперак метрычнай схеме, аказаўся ненаціскным (*як*). Разам з тым пяты склад (на схеме яго мы абазначылі гарызантальнай рыскай з двума націскамі) аказаўся вылучаным з дапамогай націску (*ты*). Але яшчэ больш такіх адступленняў у наступных вершарадах, пра што наглядна сведчыць рытмічная схема верша:

1. -- --′ -- --′ --″ -- -- --′ -- --′ --
2. -- --′ -- --′ -- --′ -- --′ -- --′
3. -- --′ -- -- -- --′ -- -- -- --′ --
4. -- --′ -- -- -- --′ -- --′ -- --′
5. --″--′ -- --′ -- --′ -- -- -- --′ --
6. -- --′ -- --′ -- --′ -- -- -- --′
7. -- -- -- --′ -- --′ -- --′ -- --′ --
8. -- -- -- --′ -- --′ -- --′ -- --′
9. -- --′ -- -- -- --′ -- -- -- --′ --

10. -- -- -- --′ -- --′ -- -- -- --′
11. -- --′ -- --′ -- --′ -- -- -- --′ --
12. -- --′ -- --′ -- --′ -- --′ -- --′
13. -- --′ -- --′ -- --′ -- --′ -- --′ --
14. --″--′ -- -- -- --′ -- --′ -- --′
15. -- --′ -- --′ -- --′ -- -- -- --′ --
16. -- --′ -- -- -- --′ -- -- -- --′

Рытмічная схема паказвае: з усіх шаснаццаці радкоў толькі тры (2, 12 і 13-ты) вытрымліваюць дакладную метрычную схему пяцістопнага ямба. Ва ўсіх астатніх радках (гэта прыблізна 81 % ад усёй іх колькасці) рэальны метрычны малюнак вершаваных радкоў разыходзіцца са схемай Я5.

Перад намі – наглядны прыклад таго, што *вершаваны метр, вершаваны памер і вершаваны рытм – гэта не адно і тое ж паняцце.* Настолькі не адно і тое ж, што некаторыя літаратуразнаўцы вершаваны рытм бачылі нават у адступленні ад метрычнага канона, у змаганні з ім. Водгалас такіх разыходжанняў, дарэчы, мы маглі заўважыць і ў працытаваным вышэй выказванні Багдановіча, які вызначаў метр як рытм, што застыў “у сваім найбольш правільным, закончаным выглядзе”.

На паперу просіцца адна вобразная аналогія. Рытм верша можна ўявіць у выглядзе жывой рачной плыні. У такім выпадку метр – гэта пэўная “зададзенасць” рэчышча, выяўленая ў яго сярэдняй шырыні і зямным схіле; памер – працягласць рэчышча ад вытокі ракі і да яе вусця.

Як вядома, толькі ў штучных каналах з жалезабетоннымі берагамі вада цячэ ўсюды з аднолькавай хуткасцю. У звычайных рэках яна плыве хутчэй або павольней, у “сваіх” берагах або рассоўвае гэтыя берагі, цячэ плаўна або раптам завірыць на месцы. І сярэдняя працягласць ракі можа павялічвацца за кошт шматлікіх паваротаў, “кален”. А ці не тое самае мы бачым і ў вершаваным рытме?! То ў двухскладовай стапе прападзе метрычны націск, з’явіцца так званы *пірыхій* (як, напрыклад, у 3, 5, 7, 8, 9-ым і інш. вершарадах), то раптам (значна радзей) адна стапа атрымае ажно два рытмічныя націскі – узнікае *спандэй* (як у 5 і 14-ым вершарадах). Сам жа радок можа падоўжыцца на адзін ці нават на два звышсхемныя ненаціскныя склады (у гэтым вершы па адным звышсхемным складзе маюць апошнія стопы кожнага няцотнага вершарада)…

Калі закончыць вобразную аналогію, то рытм і метр мы можам суаднесці так, як суадносіцца звычайная рака са шматлікімі водмелямі, вірамі, паваротамі, і выпрастанае чалавекам яе рэчышча (напрыклад, пры меліярацыі). Толькі ці можам мы (услед за Багдановічам) назваць гэта прамое, як страла, аднолькавае ўсюды па шырыні і глыбіні рэчышча “найбольш правільным, закончаным выглядам” ракі? Відавочна, не.

Аднак, магчыма, несупадзенне метрычнага і рытмічнага малюнкаў наглядаецца толькі ў гэтым вершы Панчанкі? Вершазнаўчы аналіз паказвае, што і ў іншых вершах паэта – тое самае. Больш таго, праведзеныя падлікі, якія датычацца двухскладовых памераў (ямбічных і харэічных) рускага верша (на жаль, аналагічныя статыстычныя даныя па беларускім вершы пакуль што

адсутнічаюць), паказваюць: толькі менш чым у трэцяй частцы вершаваных радкоў чаргаванне націскных і ненаціскных складоў адпавядае пэўнай метрычнай схеме. Так, па падліках Б. Тамашэўскага, у Я4 А. Пушкіна (а імі напісана велізарная колькасць вершаў, а таксама "Евгений Онегин") толькі каля 27 % радкоў маюць па чатыры націскі (64 % – па тры і крыху больш 9 % – па два).

Выходзіць тады, што гаворка пра метр, раўнамернасць чаргавання націскных і ненаціскных складоў у вершы, ва ўсякім выпадку сілаба-танічным, не мае падстаў? На самай справе гэта не так. Несупадзенне паміж рытмам і метрам назіраецца перш за ўсё ў двухскладовых памерах. Што датычыць памераў трохскладовых, то такое несупадзенне не частае, можна сказаць нават – рэдкае. Пра гэта, у прыватнасці, сведчыць намаляваная намі раней рытмічная схема верша А. Куляшова "…Спакойнага шчасця не зычу нікому", дзе няма ніводнага (!) разыходжання метрычнага каркаса і жывога рытму. Разам з тым і ў творах, напісаных двухскладовымі памерамі, можна лёгка выявіць іх метрычную аснову. І гэта -- дзякуючы *скандоўцы*, такому чытанню вершаў уголас, пры якім выдзяляюцца ўсе націскныя склады ў стопах. Кожны, хто мае адносіны да вершавання, неаднойчы карыстаўся скандоўкай – хаця б для таго, каб вызначыць памер асобных радкоў верша. Адчуванне метрычнай канвы дапамагае паэтам не "збіцца" з рытму ці ўбачыць гэты "збой" там, дзе ён не абумоўлены нейкімі мастацка-выяўленчымі задачамі. У той жа час ніякая скандоўка не дапаможа ўбачыць раўнамернасць чаргавання метрычна моцных і метрычна слабых (націскных і ненаціскных) месц у тых вершаваных радках, дзе гэтага няма. У прыватнасці, разуменне метра нельга дастасаваць да розных форм сучаснага танічнага верша (акцэнтнага, дольніка, тактавіка), верлібра (свабоднага верша). Як бы мы ні стараліся "правільна" расставіць метрычныя націскі, раўнамернасці іх чаргавання ў такіх вершах мы нават штучна не дасягнем.

Адным словам, *метр – гэта таксама жывая рэальнасць сілаба-танічнага верша, калі разумець яго* (*метр*) *як "рытм, узяты ў якасці зададзенага ўзору, што загадзя існуе ў свядомасці, будучы ў выглядзе ўсвядомленых правіл ці* "*рытмічнага гулу*" (М. Харлап). Гэты ўзор, несумненна, уплывае, моцна ўплывае на рэальны рытм верша. Пра гэта сведчыць, у прыватнасці, і практыка вершавання, выкарыстанне паэтамі самых розных метрычных асноў, увасобленых у мностве тых ці іншых вершаваных памераў.

Вось толькі асобныя памеры вершаў са зборніка Янкі Купалы "Жалейка", якія падае літаратуразнавец М. Грынчык у сваім даследаванні "Шляхі беларускага вершаскладання" (1974): Х2, Х3 і Х4; Я4 і Я6; Д2, Д3 і Д4; Ам2, Ам3 і Ам4; Ан3 і Ан4. Што датычыць Багдановіча, то, па падліках І. Ралько, ён карыстаўся 101 памерам. З іх ямбічных – 26, харэічных – 22, анапестычных – 13, дактылічных – 10 і амфібрахічных – 7. Наогул, на сілаба-танічную сістэму ў творчасці аўтара "Вянка" прыпадае ажно 78 памераў (астатнія – несілаба-танічныя формы верша). Ці даводзіцца здзіўляцца пасля гэтага, што творы Янкі Купалы, Багдановіча, як, дарэчы, і творы іншых буйнейшых нашых паэтаў, не робяць уражання манатоніі?! На жаль, апошняе часта заўважаецца ў кніжках

некаторых маладых паэтаў, якія чамусьці карыстаюцца бадай выключна двухскладовымі стопамі (пераважна ямбамі), ды і колькасць стопаў у іх радках звычайна бывае адна і тая ж (як правіла, чатыры або пяць). І хоць рытм верша – гэта не толькі вершаваны памер, усё ж “аднапамерныя” зборнікі вершаў выклікаюць уражанне рытмічнай беднасці, аднастайнасці.

2. Увесь верш Панчанкі напісаны аднолькавымі стопамі – ямбамі. Для сілаба-танічнага верша наогул характэрна *чаргаванне аднолькавых стопаў у вершаваных радках*: ямбаў або харэяў, дактыляў, амфібрахіяў ці анапестаў. Так, уся “Новая зямля” Якуба Коласа ад пачатку да канца напісана ямбам, паэма Янкі Купалы “Курган” – анапестам, паэма Петруся Броўкі “Голас сэрца” – дактылем, вершы Пятра Глебкі “Рака” і “Летні дзень” – харэем і г. д. Калі ж у вершаваным радку адначасова можна выдзеліць некалькі відаў стапы, якія размяшчаюцца без усялякай сістэмы, то ў такім разе неабходна ўсумніцца: а ці сілаба-танічны верш перад намі?

Асобна трэба сказаць пра з’явы, якія асабліва часта сустракаюцца ў двухскладовых памерах (у адрозненне ад трохскладовых), – *спандэй* (у двухскладовай стапе побач становяцца два націскныя склады: __´ __´) і *пірыхій* (замест націскнога склада з’яўляецца ненаціскны: __ __). Калі спандэі назіраюцца ўвогуле рэдка, то пірыхіі ў сучасных сілаба-танічных ямбічных і харэічных вершах можна знайсці без асаблівых цяжкасцей. У вершы Панчанкі “Жыццё маё” яны ўзнікаюць літаральна ва ўсіх радках, за выключэннем, як мы казалі, 2, 12 і 13-га. Так, у першым радку пірыхій заўважаецца ў 3-й стапе, у трэцім і шаснаццатым радках – у 2-й і 4-й, у сёмым і восьмым радках – у 1-й і г. д. (гл. схему). Што да спандэя, то ён сустракаецца толькі два разы – у 1-х стапах пятага і чатырнаццатага радкоў. У 3-й стапе першага радка заўважаецца т. зв. *пераакцэнтуацыя* – перанос у стапе націску з абавязкова націскнога для ямба другога склада на першы. Пірыхіі, спандэі, пераакцэнтуацыі настолькі “парушаюць” метрычны малюнак любога верша, што часам нават цяжка вызначыць яго памер. Нярэдка даводзіцца маляваць рытмічную схему некалькіх радкоў, пакуль нарэшце не сустрэнецца схема “чыстага” памеру, якая і падкажа, якім памерам напісаны ўвесь верш. Менавіта гэтая акалічнасць абумоўлівае тое, што сучасныя вершазнаўцы рытмічнай адзінкай верша лічаць вершаваны радок, а не стапу.

І ўсё ж метрычная адзінка – стапа, нягледзячы ні на што, выступае ў сілаба-танічным вершы даволі выразна. Пірыхіі і спандэі яе не “адмяняюць” і не робяць іншай; яны самі – толькі вынік дэфармацыі стапы пад уздзеяннем жывога маўлення. У беларускай мове, таксама як і ў рускай, найбольшая колькасць слоў мае тры склады і такім чынам яны проста не “ўкладваюцца” ў двухскладовыя стопы. Менавіта тут якраз і схаваны “механізм” узнікнення пірыхіяў у двухскладовых памерах. Менавіта гэтым вытлумачваецца амаль поўная адсутнасць іх у памерах трохскладовых.

Праўда, падчас у вершаваным творы, асабліва ў буйным, асобныя часткі (раздзелы) пішуцца іншай, чым увесь твор, стапой, што залежыць ад канкрэтнага сэнсу (думак, настрояў), які выяўляецца ў тых ці іншых месцах

твора. Акрамя гэтага, часамі (праўда, вельмі рэдка) змену стапы можна назіраць нават у невялікім лірычным творы. Прычым ва ўсёй страфе – стопы аднолькавыя, яны розныя ў розных строфах (*строфны лагаэд*).

Вось Панчанка ў вершы "Пры святле маланак" робіць замалёўку вясновага пейзажу:

Вясне так хочацца прысесці
На сакавітую траву:
Каштанаў факельнае шэсце
Ёй закружыла галаву.

Ды толькі часу не хапае.
Вунь вецер з дрэў сагнаў шпакоў,
Лімоннай пенай закіпае
Сівая хмара з двух бакоў.

У гэты ўвогуле спакойны, патрывожаны хіба што першым вясновым ліўнем, пейзаж раптам урываюцца трывогі атамнага веку. Выяўляецца гэта не толькі ў паэтычнай вобразнасці, але і ў вершаваным памеры, які з чатырохстопнага ямба тут жа пераходзіць на трохстопны анапест са "сцяжэннямі" некаторых стопаў (у такіх стопах не хапае па адным ненаціскным складзе):

Пракаціўся атамны грукат,
Асляпіў нас касмічным бляскам,
І крывыя нажы маланак
Распаролі мяхі дажджу.

Пасля гэтага паэт пачынае гаварыць пра двух закаханых, якія схаваліся ў пад'ездзе дома ад ліўня. І зноў у верш прыходзіць ранейшы чатырохстопны ямб…

Памер у вершы "Пры святле маланак" мяняецца шэсць разоў. Лірычная тэма ўвасабляецца ў Я4, уласна грамадзянская, антываенная – у Ан3 (са "сцяжэннямі"). Змена тэм яшчэ больш падкрэсліваецца зменай стопаў па якасці і колькасці, а значыць, – і зменай рытму вершаваных радкоў.

Здараюцца разам з тым выпадкі, калі – таксама вельмі рэдка – у адной і той жа страфе пераменна мяняюцца разнастопныя радкі. Тут мы маем справу з *радковым лагаэдам.* М. Грынчык, у прыватнасці, адзначае ў зборніку Янкі Купалы "Жалейка" два такія прыклады, калі Х3 змяняецца Я3 і Д4 – Ан4. Нешта падобнае мы бачым і ў пачатку паэмы Янкі Купалы "Безназоўнае". Часам (як правіла, дзякуючы пірыхіям ці спандэям) у вершарадах на адных і тых жа месцах у строгім парадку з'яўляюцца нейкія іншыя стопы (*стопны лагаэд*).

Бачыць у лагаэдах "змяшэнне" розных метраў няма ніякіх падстаў. Калі ўзяць пачатак паэмы Янкі Купалы "Безназоўнае", то перад намі – выразная тоеснасць унутранай метрычнай структуры трохскладовых памераў, у якіх

папераменна, строга ўпарадкавана вар’іруюцца *анакрузы* (ненаціскныя склады, якія папярэднічаюць першаму метрычнаму націску) – аднаскладовая з нулявой. Гэтак сама розныя анакрузы могуць некалькі мадыфікаваць рытмічны малюнак адных і тых жа двухскладовых памераў (харэічных або ямбічных). Тоеснасць унутранай метрычнай структуры вершаваных радкоў не парушаецца нават тады, калі анакруза дапамагае вылучыць пэўнае слова ў пачатку вершаванага радка. Гэта здараецца, калі сярод аднатыпных анакруз з’яўляецца анакруза іншага віду (напрыклад, сярод аднаскладовых -- нулявая). Найбольш відазмяняе рытмічны малюнак верша нераўнамернае паўтарэнне анакруз -- у *трохскладовіках з пераменнай анакрузай* (П.а.3: “З амфары гэтай даўно…” Максіма Танка) і *двухскладовіках з пераменнай анакрузай* (П.а.2: “Дуб і кветкі” Якуба Коласа). Аднак і ў такіх вершах пераважаюць аднолькавыя стопы (у межах вершаваных радкоў).

Часам у сілаба-танічных двухскладовых памерах узнікаюць рытмічныя з’явы, якія таксама нельга лічыць парушэннем правіла пра чаргаванне аднолькавых стопаў, у прыватнасці *дыярэза* (пачатковае *у* пасля галоснага не скарачаецца, з’яўляецца лішні складовы галосны: замест *зайграў*, *пройгрыш* -- *за**і**граў*, *про**і**грыш* і г. д.) і *сінярэза* (два галосныя, што стаяць побач, вымаўляюцца як адзін, скарачаецца *у* пасля зычных і г. д.). Да падобных з’яў адносяцца і такія віды пераакцэнтуацыі, калі ў ямбічных метрах у першай з дзвюх суседніх стопаў націск пáдае на першы склад, а ў другой – на другі (— — — —) – *харыямб,* і з’ява адваротная: у харэічных метрах у першай з дзвюх суседніх стопаў націск пáдае на другі склад, а ў другой – на першы (— — — —) – *антыспаст,* або *ямбахарэй.* Харыямб:

Лес наступаў і расступаўся…
— — — —/— — — — —
(*Якуб Колас.* Новая зямля)

Антыспаст:

Прайшла зімка, цёпла стала…
— — — —/— — — —
(*Янка Купала.* Вось тут і жыві)

Харыямб і антыспаст у вершах сустракаюцца параўнальна рэдка. Яны выступаюць як сродкі рытмічнай выразнасці радка, вылучэння нейкага слова або словазлучэння, а тым самым – падкрэслівання пэўнай думкі твора. Аднак гэтую сваю функцыю яны могуць выканаць не інакш як на фоне зададзенага метрычнага канона, што добра адчуваецца і аўтарам, і чытачом (слухачом) верша.

3. Не толькі аднолькавыя стопы, але і *аднолькавая колькасць іх чаргуецца ў сілаба-танічным вершы.* Так, у вершы Панчанкі “Жыццё маё” ў кожным радку – па пяць ямбаў, у паэме Якуба Коласа “Новая зямля”, напрыклад, – па чатыры.

Нярэдка, каб зрабіць верш рытмічна больш разнастайным, паэты папераменна чаргуюць радкі з рознай колькасцю стопаў. Пры гэтым усе цотныя радкі маюць адну колькасць стопаў, няцотныя – іншую, але ўсюды аднолькавую. Як, напрыклад, у вершы У. Дубоўкі “Краса цудоўная ідзе”, у якім няцотныя радкі змяшчаюць па чатыры, цотыя – па дзве ямбічныя стапы:

Стаю на беразе крутым
Каля азёр.
Зіхцяць праменнем залатым
Вяночкі зор.

Гэткае ж раўнамернае чаргаванне радкоў з рознай колькасцю стопаў можна ўбачыць і ў другой палове верша Янкі Купалы “Здаецца ж, было гэта ўчора…”, дзе ў кожнай страфе чаргуюцца радкі Х4 і Х2.

Часам (вельмі рэдка) асобныя вершарады падаўжаюцца на адну ці некалькі стопаў альбо скарачаюцца (*расцяжэнне* альбо *сцяжэнне вершарадоў*). Тым самым дасягаецца рытмічнае вылучэнне нейкага слова (думкі). Дзеля рытмічнага ўразнастайвання верша яго вершарады падчас разбіваюцца паўзамі (а на пісьме -- прабеламі) на радкі з роўнай або рознай колькасцю стопаў. Пры гэтым у вершарадах адна і тая ж колькасць стопаў захоўваецца.

Зразумела, усе такія выпадкі не перакрэсліваюць правіла аб чаргаванні ў вершарадах сілаба-танічнага верша аднолькавай колькасці стопаў. Аднак ёсць і адно выключэнне. Гэта – *вольны верш* (В.в.). Яго яшчэ называюць *байкавым* (таму што ўжываецца ён асабліва часта ў байках), альбо *вольным ямбам* (Я.в.; ім часам карыстаюцца ў драматычных творах, якія пішуцца ямбічным метрам).

Вось пачатак байкі Кандрата Крапівы “Махальнік Іваноў”:

Таму ўжо будзе, мусіць, з год,
Вучэбную стральбу праводзіла пяхота.
Дык вось страляў аднойчы ўзвод
Ці, можа, нават рота.
А тут раптоўна Шэф вярхом аднекуль – шасць:
Цікава паглядзець, а як страляе часць?
Ці вока вернае, ці цвёрдая рука
Ў чырвонага стралка?

Тут усе радкі напісаны ямбічнай стапой. Але колькасць стопаў у радках розная: 4 – 6 – 4 – 3 – 6 – 6 – 6 – 3. Памер гэтага ўрыўка байкі запісваецца наступным чынам: Я.в.(3—6) -- літары паказваюць характар метра (вольны ямб), лічбы -- найменшую і найбольшую колькасць стопаў у вершаваных радках. Часам сустракаюцца ў паэзіі і іншыя віды В.в.: Х.в., Ан.в., Д.в. і г. д.

Вольных вершаў у агульнай сістэме сілаба-тонікі адносна няшмат. Непараўнальна больш вершаў з аднолькавай колькасцю стопаў у вершаваных радках або з раўнамерным чаргаваннем разнастопных радкоў.

4. Ужо з папярэдніх нашых назіранняў можна зрабіць лагічнае заключэнне, што ў сілаба-танічным вершы – *аднолькавая колькасць складоў у*

радках. Сапраўды, раз у радках пароўну стопаў (за выключэннем, зразумела, вольнага верша), а ў стопах – адна і тая ж колькасць складоў, значыць, і складоў у радках павінна быць роўная колькасць. Іх і вызначаюць простым множаннем колькасці складоў у адной стапе (два ці тры) на колькасць стопаў у радку.

Прымаючы слушнасць такіх разваг, трэба, аднак, мець на ўвазе, што ў канцы радкоў могуць быць пазаметрычныя ненаціскныя склады – адзін, два ці нават тры. Таму просты арыфметычны падлік можа аказацца некалькі заніжаным. Калі мы такім чынам, напрыклад, падлічым колькасць складоў у вершарадах твора Панчакі "Жыццё маё" (2 склады памножым на 5 стопаў), то іх акажацца дзесяць. На самай справе, па дзесяць іх толькі ў цотных радках, у няцотных жа – па адзінаццаць. Таксама і ў "Новай зямлі" Якуба Коласа не па восем складоў у кожным радку (чатыры стапы ямба), а па дзевяць.

Яшчэ больш выразнае адрозненне паміж колькасцю складоў у радках таго самага памеру ў адным з раздзелаў паэмы Янкі Купалы "Безназоўнае":

Мы ўсталі песняй-казкаю
Пад жудаснай павязкаю
Мінулых чорных дзён
І ў даль ідзём, хоць ляскае
Звяр'ё ў кутах няласкаю –
На дальшы кліча сон.

Кожны з гэтых радкоў напісаны адным памерам -- Я3. Але па шэсць складоў (так, як таго і патрабуе "чысты" памер) – толькі ў трэцім і шостым радках, у астатніх – на два склады больш. Гэтая розніца ў колькасці складоў таксама непасрэдна ўплывае на рэальны рытм верша.

5, 6. У радках сілаба-танічнага верша чаргуецца *аднолькавая* (*або прыблізна аднолькавая*) *колькасць націскных і ненаціскных складоў.* Напрыклад, у вершы, напісаным Я5, павінны чаргавацца ў радках па пяць націскных складоў. Праўда, дзякуючы пірыхіям (і радзей – спандэям) гэтая "норма" далёка не вытрымліваецца. Таму мы і ўдакладняем пра чаргаванне: *прыблізна* аднолькавая колькасць.

Раней мы назвалі суадносіны чатырох-, трох- і двухнаціскных радкоў у чатырохстопных ямбах А. Пушкіна. Нагадаем яшчэ раз гэтыя лічбы. Найбольш (64 %) у Пушкіна радкоў трохнаціскных, затым ідуць (27 %) радкі чатырохнаціскныя, і на трэцім месцы – двухнаціскныя (9 %). Што датычыць першых 16 вершарадоў верша Панчанкі "Жыццё маё", напісаных Я5, то найбольшая колькасць (8, або 50 %) прыпадае на радкі чатырохнаціскныя. Чатыры радкі маюць па пяць націскаў, яшчэ чатыры – па тры. Гэта значыць, што ў сярэднім на пяцістопны радок Панчанкі падае па чатыры рытмічныя націскі, з адхіленнем у той ці іншы бок на адзін націск. Тое самае можна назіраць і з ненаціскнымі складамі. Калі возьмем цотныя радкі (у кожным з іх па дзесяць складоў), то палова з іх мае па шэсць ненаціскных складоў; у няцотных (адзінаццаціскладовых) радках палова мае па сем ненаціскных

складоў. У тым і другім выпадку адхіленні таксама невялікія – на адзін ненацiскны склад у той ці іншы бок.

Зразумела, што такая вытрыманасць колькасці націскных і ненацiскных складоў ва ўсіх радках сілаба-танічнага верша таксама значна ўплывае на яго рытм.

7. Калі ўважліва прыгледзецца да верша Панчанкі, то лёгка можна ўбачыць *рэгулярнасць у чаргаванні аднатыпных клаўзулаў* (ненацiскных складоў у канцы вершаваных радкоў, пачынаючы з апошняга метрычнага націску): *жаночыя* (у няцотных радках; у іх націск падае на перадапошні склад) змяняюцца *мужчынскімі* (у цотных радках; у іх націск падае на апошні склад). Гэта правіла вытрымліваецца настолькі цвёрда, што не знаходзіцца ніводнага выключэння (праўда, у некаторых іншых творах нават таго ж Панчанкі такія выключэнні зрэдку сустракаюцца). У той час як на працягу ўсіх шаснаццаці вершарадоў няма ніводнай – па парадку – стапы, дзе-небудзь не дэфармаванай пірыхіем, – у апошняй, пятай, стапе метрычны націск заўсёды на сваім месцы. Гэта яшчэ раз падкрэслівае важнасць клаўзулы як рытмастваральнай адзінкі.

8. Клаўзулы, уступаючы ў сугуччы, становяцца *рыфмай.* Таму рыфмы, таксама як і клаўзулы, бываюць *мужчынскімі, жаночымі, дактылічнымі, гіпердактылічнымі* і чаргуюцца ў пэўнай паслядоўнасці. Яны могуць быць аднолькавымі (скажам, у “Новай зямлі” Якуба Коласа – амаль заўсёды жаночыя), але найчасцей рознымі.

Калісьці ў французскай паэтыцы нават існавала правіла *альтэрнанса,* якое прадугледжвала абавязковасць чаргавання розных рыфмаў у строфах верша: мужчынскіх і жаночых, жаночых і дактылічных і г. д. Асноўная мэта альтэрнанса – у непасрэдным уздзеянні на рытм верша і “ажыўленні” яго. Прыгадаем, як своеасабліва ажыўляе вершаваны рытм чаргаванне дактылічных і мужчынскіх рыфмаў у страфе паэмы Янкі Купалы “Безназоўнае”, якую мы ўжо цытавалі (“Мы ўсталі песняй-казкаю…”).

Такім чынам, *чаргаванне сугучных слоў у канцы вершаваных радкоў – адзін з галоўных рытмастваральных кампанентаў верша.*

9. Варта толькі глянуць на запіс ці публікацыю любога верша, у тым ліку і верша Панчанкі “Жыццё мае”, каб убачыць своеасаблівасць графічнага размяшчэння вершаванага твора на паперы. У адрозненне ад суцэльнага празаічнага тэксту, працягласць радкоў якога вызначаецца толькі фарматам паперы, верш запісваецца радкамі, працягласць якіх абумоўліваецца яго вершаваным памерам. Але графіка ў дадзеным выпадку – не фармальны момант, а глыбока сутнасны.

Калі ў прозе радок можа служыць адзінкай вымярэння, але толькі знешняй у адносінах да самога тэксту (напрыклад, мы можам падлічыць колькасць радкоў у абзацы, у раздзеле твора і г. д.), то ў вершы ён з’яўляецца той унутранай мерай, якая самым непасрэдным чынам суадносіцца з уласнай пабудовай тэксту. Дзелячы вершаваны тэкст на радкі, мы тым самым графічна

паказваем месца адной з важнейшых рытмічных адзінак верша – *міжрадковай паўзы.*

Раўнамернае чаргаванне міжрадковых паўз – абавязковы рытмаствaральны элемент не толькі сілаба-танічнага, але і любога іншага віду верша. Своеасаблівасць гэтых паўз у сілабіцы і сілаба-тоніцы ў тым, што яны паўтараюцца абавязкова праз роўную колькасць складоў (за выключэннем вольнага верша), іх непасрэднае месца заўсёды фіксуецца рыфмамі (за выключэннем белага верша) і клаўзуламі.

Міжрадковая паўза з'яўляецца не толькі рытмаствaральным, але і, больш таго, інтанацыествaральным элементам. Яна ўключаецца ў сістэму іншых *інтанацыйна-сінтаксічных сродкаў выразнасці,* у тым ліку паўз унутрырадковых (лагічных, псіхалагічных, цэзур і інш.), хоць па працягласці яна і значна большая за іх. Звычайна міжрадковая паўза супадае з сэнсавай, таму вершаваны радок уяўляе сабой не толькі метрычнае, але і сэнсава-інтанацыйнае адзінства. Не важна, што далёка не заўсёды адзін цэлы сказ або некалькі сказаў змяшчаюцца ў асобным вершаваным радку, а, пачаўшыся ў адным, пераходзяць на іншыя. І ў гэтым выпадку, як правіла, міжрадковая паўза не парушае цэласнасці пэўнага выказвання, а толькі дзеліць яго (як і звычайныя лагічныя паўзы) на асобныя сэнсавыя часткі. Выключэнне складае т. зв. *міжрадковы перанос* (*анжамбеман*), калі (часамі) міжрадковая паўза раздзяляе непадзельнае сінтаксічнае словазлучэнне (прыназоўнік і назоўнік, дзейнік і выказнік і г. д.). У гэтым выпадку міжрадковая паўза, якая пры пераносе яўна супрацьпастаўляецца сэнсавай, набывае выразны экспрэсіўны характар, рэзка вылучае пачатковае слова наступнага радка, што ідзе непасрэдна за ёй. Што датычыць слова перад паўзай, то яно таксама падкрэсліваецца – і рытмічна (на яго заўсёды падае метрычны націск), і рыфмай. Такім чынам, перанос, фармальна дзелячы словазлучэнне, па сутнасці, яго яшчэ больш – унутрана, сэнсава – яднае, выяўляючы ў ім дадатковыя сэнсавыя мажлівасці. Таму ніяк нельга пры чытанні верша не заўважаць перанос, "праглытваць" міжрадковую паўзу, як гэта часамі назіраецца пры чытанні вершаваных твораў уголас. Калі б перанос быў выпадковай з'явай, то, бадай, у любога паэта хапіла б майстэрства пазбегнуць несупадзення міжрадковай паўзы з сэнсавай. Тым больш гэта датычыцца такіх выдатных паэтаў, як А. Пушкін, У. Маякоўскі, М. Багдановіч, Максім Танк і некаторых іншых, у творчасці якіх перанос адыгрывае значную сэнсавыяўленчую ролю.

10. У вершах асобныя радкі яднаюцца ў метрычныя комплексы вышэйшага парадку – *строфы.* Страфа – гэта сэнсава ўзаемазвязанае рытміка-інтанацыйнае адзінства, у якім з дапамогай *рыфмоўкі* ці аднатыпных клаўзул аб'ядноўваецца некалькі радкоў верша. "Страфічнасць, – як слушна падкрэсліваў А. Квяткоўскі, аўтар "Поэтического словаря", – надае вершаванаму твору кампазіцыйную цэласнасць, унутраную тэматычную закончанасць і метрычнае адзінства".

Праўда, у некаторых вершаваных творах (як і ў вершы Панчанкі "Жыццё маё") строфаў няма. У такіх *астрафічных творах* нельга знайсці пэўную

сістэму ў чаргаванні радкоў, звязаных паміж сабой рыфмоўкай або клаўзацыяй (“Полтава” і “Медный всадник” А. Пушкіна, “Люцыян Таполя” Максіма Танка і інш.). Аднак большасць вершаваных твораў *страфічныя*, і чаргаванне аднатыпных строфаў таксама надае вершу рытмічнасць. Дый нават у творах астрафічных падчас з дапамогай рыфмоўкі або клаўзацыі вылучаюцца пэўныя радковыя комплексы (часцей двухрадковыя ці чатырохрадковыя), што таксама ўплывае на рытм верша.

* *
*

Мы спыніліся падрабязна на *асноўных* рытмастваральных кампанентах сілаба-танічнага верша. Апрача іх, у розных вершаваных творах маюцца *неасноўныя,* або *дапаможныя,* рытмастваральныя кампаненты, якія залежаць ужо непасрэдна ад паэтычнага маўлення (яго лексікі, сінтаксісу) і неабавязкова прысутнічаюць у творы (могуць там быць, а могуць і не быць). Так, у вершы Панчанкі “Жыццё маё” ў пачатку ажно пяці вершаваных радкоў падрад ідзе злучнік “і”. Пяціразовае паўтарэнне аднаго і таго ж злучніка на адным і тым жа месцы ў радках, безумоўна, уплывае на рытм панчанкаўскага твора.

У некаторых сілаба-танічных творах маецца *цэзура* – працяглая метрычная паўза на адных і тых жа месцах у сярэдзіне вершаваных радкоў. Яна сустракаецца толькі ў радках з больш-менш значнай колькасцю стопаў. Так, у Я4 яе няма, у Я5 – можа быць і можа не быць. У вершах з шасцю і больш стопамі ў вершарадах цэзура абавязкова прысутнічае.

Вось пачатак і два сярэднія радкі верша А. Дудара “Паэты рэвалюцыі”, напісанага цэзураваным шасцістопным ямбам (Я6ц). Месца цэзуры абазначым вертыкальнымі рыскамі:

Мы дзеці рэвалюцыі, / Кастрычніка сыны!
Ў дзень радасці кіпучае / на свет з’явіліс мы,
над нашаю калыскаю / не сумны матчын спеў –
грымелі дні агністыя, / змагання гром гудзеў.
. . . .
Мы выйгралі. У полымі / палаючага дня
чырвонай перамогаю / спынілася вайна.

У вершы цэзура стаіць усюды пасля восьмага склада. Чаму ж тады мы тут (як і ў другой палове вершарада) налічваем не чатыры, а тры стапы ямба? Справа ў тым, што, вызначаючы памер, мы лічым толькі метрычныя націскі, не ўлічваем пазаметрычныя ненаціскныя склады. Тут жа трэцяя стапа (перад цэзурай) мае наступны выгляд: __ __´ __ __ . Таму дакладнае вызначэнне памеру гэтага верша наступнае: шасцістопны ямб з *цэзураваным нарашчэннем* на два склады (Я6Цн2). У паэзіі сустракаюцца вершы не толькі з цэзураванымі нарашчэннямі на адзін ці два склады, але -- і з *цэзураванымі ўсячэннямі* на адзін (Цу1) ці на два (Цу2) склады. Зразумела, сама наяўнасць цэзураў і іх характар не можа не паўплываць на рытм верша. Цэзура, такім чынам, становіцца адным з дзейсных рытмастваральных фактараў.

Часам у вершы некалькі разоў паўтараецца аднолькавае слова ў пачатку радкоў (*анафара*) або ў канцы іх (*эпіфара*). Нярэдка можна сустрэць і такую з'яву, калі ў вершы некалькі разоў (або рэгулярна, праз роўную колькасць радкоў) паўтараецца той самы радок ці некалькі радкоў (*рэфрэн*). Гэтак у вершы П. Броўкі "Пахне чабор" у канцы кожнай страфы ідзе адзін і той жа радок: "Пахне чабор, пахне чабор", у вершы Максіма Танка "Ave Maria" – словазлучэнне "Ave Maria". Паўтарэнне некалькіх радкоў праз адну ці дзве страфы назіраецца, напрыклад, у вершаваных тэкстах для песень (*прыпеў*). Паўтараюцца ў вершы і *аднатыпныя сінтаксічныя канструкцыі.* Напрыклад, у вершы Панчанкі "Жыццё маё" ў тых самых радках, дзе паўтараецца злучнік "і", сустракаюцца і аднатыпныя сінтаксічныя канструкцыі пералічэння ("і тапаліны пах, і шорах зерня, і над труною горкі матчын плач" і г. д.). Могуць паўтарацца на адных і тых жа месцах у радках *словы, розныя па сэнсу, але якія стаяць у адной і той жа граматычнай форме* (напрыклад, назоўнікі ў назоўным склоне), *адны і тыя ж гукі ці гукаспалучэнні* і г. д. Усё гэта, несумненна, абумоўлівае характар і багацце рытму таго ці іншага сілаба-танічнага твора.

Аднак жа лексіка, марфалогія, сінтаксіс, пра што мы тут гаварылі, гэта ўжо катэгорыі чыста моўныя. Няўжо і яны ўплываюць на рытм? Аказваецца, уплываюць, і вельмі адчувальна. *Рэальны рытм пэўнага верша ўзнікае ад узаемадзеяння чыста метрычных кампанентаў і ўласна моўных.* Таму рытм вершаванага твора трэба вызначыць як з'яву не толькі метрычную, але – метрычна-моўную. Праўда, само адчуванне вершаванага рытму ў розных паэтаў можа быць розным. У адных яно грунтуецца на метры, у другіх – на слове. Так, як мы ўжо заўважылі, У. Маякоўскі спачатку адчуваў "рытмічны гул", які затым "пакрываўся" словамі. У той жа час А. Твардоўскі катэгарычна падкрэсліваў: "Я і цяпер лічу, уласна кажучы, што памер павінен нараджацца не з бессловеснага "гулу", пра які кажа, напрыклад, У. Маякоўскі, а са слоў, з іх асэнсаваных, характэрных для жывога маўлення спалучэнняў". Калі ўважліва прыгледзецца да самой спрэчкі, то выявіцца, што яна – не столькі пра сутнасць вершаванага рытму, як пра першаснае яго адчуванне ў двух розных па характару і таленту паэтаў. Яна, гэтая спрэчка, яшчэ больш падкрэслівае непадзельнасць у рытме сучаснага верша чыста метрычнага і моўнага пачаткаў. Пачаткаў, так арганічна спалучаных у сілаба-танічнай сістэме вершавання.

Наогул, як мы бачым, сілаба-танічны верш валодае вельмі багатымі рытмастваральнымі магчымасцямі. Менавіта гэта абумоўлівае вялікую пашыранасць яго ў сучаснай беларускай паэзіі. Як паказваюць статыстычныя падлікі, прыблізна 85 % усёй вершаванай прадукцыі апошняга саракагоддзя XX ст. складаюць сілаба-танічныя вершы (дарэчы, у рускай паэзіі яны займаюць 86%, ва ўкраінскай – 75%). Хоць гэты працэнт паступова змяншаецца, не выклікае сумнення, што яшчэ доўга сілаба-тоніка будзе панаваць у нашай паэзіі. Што да метрычнага малюнка сілаба-танічнага верша, то, згодна з нашымі назіраннямі, найчасцей беларускія паэты карыстаюцца ямбамі (45 % ад усёй колькасці вершаваных тэкстаў), значна менш – харэямі (15,4 %), анапестамі (12,8 %), амфібрахіямі (11 %) і дактылямі (3,5 %). З ямбічных вершаваных памераў найбольшая папулярнасць у Я5 (42 % ад усёй

колькасці тэкстаў, напісаных гэтым метрам) і Я4 (39,6 %), у Х5 (50 %) і Х4 (38,7 %), у Ан3 (48 %), Ам3 і Ам4 (адпаведна па 37,5 %).

Пытанні і заданні для самаправеркі

1. Дайце азначэнне і раскрыйце сутнасць вершаванага рытму. 2. Што такое метр? Чым адрозніваецца ён ад рытму? 3. Пералічыце ўсе асноўныя рытмастваральныя кампаненты сілаба-танічнага верша. 4. Што такое пірыхіі і спандэі? Як яны ўплываюць на рытм верша? 5. Раскажыце пра лагаэды і іх віды. 6. Як відазмяняюць рытмічны малюнак верша анакрузы, клаўзулы? Што такое трохскладовікі з пераменнай анакрузай (П.а.3) і двухскладовікі з пераменнай анакрузай (П.а.2)? 7. Раскрыйце сутнасць такіх рытмічных з'яў, як дыярэза, сінярэза, пераакцэнтуацыя, расцяжэнне (сцяжэнне) вершарадоў. 8. Дайце вызначэнне вольнага (байкавага) верша. Чаму яго часта называюць вольным ямбам? 9. Якія існуюць паўзы ў вершы, як уплываюць на вершаваны рытм цэзураваныя нарашчэнні (Цн) і цэзураваныя ўсячэнні (Цу)? 10. Пералічыце неасноўныя (дапаможныя) рытмастваральныя кампаненты, раскрыйце іх сутнасць.

АД ВЕРША МЕТРЫЧНАГА ДА ТАНІЧНАГА

На пачатку чалавечай цывілізацыі паэзія не існавала самастойна, асобна ад іншых відаў мастацтва – музыкі, спеваў, танца. Калі, напрыклад, нашы продкі з каменнага веку забівалі маманта і пачыналі весяліцца з гэтага выпадку, то ў старажытным ігрышчы ядналіся разам і рытуальны танец, і спевы, і розныя выгукі, словы – усе яны былі падначалены аднаму нейкаму рытму. Пазней з гэтага *сінкрэтычнага* (злітнага, з'яднанага) мастацтва выдзеліліся асобна музыка, харэаграфія, паэзія, спевы. Музыка як мастацтва гукаў і паэзія як слоўнае мастацтва ў іх адзінстве існуюць да нашага часу – у песнях. Аднак сённяшняя паэзія, як мы добра ведаем, пры яе ўспрыманні не патрабуе спецыяльнага музычнага суправаджэння. Ды і словы песень спачатку былі, за невялікім выключэннем, проста вершамі, напісанымі для звычайнага чытання ці слухання, а потым ужо кампазітары паклалі іх на музыку.

Што датычыць самых даўніх форм еўрапейскай, у тым ліку беларускай, паэзіі, то яны існавалі толькі ў цеснай садружнасці з музыкай. Так, рускія быліны або ўкраінскія думы не проста чыталіся, як мы цяпер чытаем іх, разгарнуўшы фальклорныя зборнікі, а выконваліся нараспеў, спяваліся ў суправаджэнні якога-небудзь музычнага інструмента (гусляў, ліры, кобзы). Таксама і беларускія народныя песні (гістарычныя, каляндарна-абрадавыя, інтымныя), як і іншыя жанры народнай лірыкі (замовы, галашэнні і г. д.), паядноўвалі ў сабе слова і мелодыю, сэнс і гук. Таму калі гаварыць пра самую раннюю форму народнага вершавання, то яе трэба назваць *музычна-моўнай.* У ёй вялікую ролю адыгрываў чыста музычны прынцып арганізацыі вершаванага радка – *у аснове сувымернасці была колькасць часу, неабходная для вымаўлення* (*спявання*) *першаснай рытмічнай адзінкі – склада.*

Найдаўнейшая з вядомых нам пісьмовых еўрапейскіх сістэм вершавання – *метрычная.* Паколькі яна шырока ўжывалася ў антычнай літаратуры (узнікла ў VIII ст. да н. э. у Старажытнай Грэцыі, з III ст. да н. э. перайшла ў Рым), то яе падчас называюць *антычнай*. *У аснове рытму метрычнай* (*антычнай*) *сістэмы*

вершавання ляжыць раўнамернае чаргаванне доўгіх і кароткіх складоў у вершаваных радках. Зразумела, такая сістэма магла і можа ўжывацца толькі ў мовах, у якіх адрозніваюцца галосныя (а значыць, і склады) па працягласці гучання. Да такіх моў адносяцца арабская, персідская, сербахарвацкая, большасць індыйскіх моў. Да іх належалі і старажытнагрэчаская мова, а таксама даўняя латынь.

Метрычны літаратурны верш, як і фальклорны народна-песенны, узнік і развіваўся ў еднасці з мелодыяй. Старажытнага грэчаскага або рымскага паэта можна было пазнаць па ліры ў руцэ – пад яе акампанемент ён выконваў свае творы (адсюль сённяшняя назва паэтычнай творчасці – лірыка). Такім чынам, антычны паэт выступаў у дзвюх асобах – і як *складальнік* вершаў, і як спявак, іх *музычны інтэрпрэтатар*.

У антычным вершы асноўным рытмастваральным элементам з'яўлялася стапа, у якой у належнай паслядоўнасці ядналіся доўгія і кароткія склады. Адзінка часу, неабходная для вымаўлення аднаго кароткага склада, называлася *мора.* У доўгім складзе былі дзве моры. Паўтарэнне пэўнай колькасці стопаў, аднолькавых па працягласці гучання, утварала *памер*. З антычных памераў самым распаўсюджаным быў *гекзаметр* (Гк) – шасцістопны памер, у якім спалучаліся пяць дактылічных стопаў і адна (апошняя) харэічная. Прычым у першых чатырох стопах дактылі маглі замяняцца спандэямі – працягласць гучання радка ад гэтага не мянялася, бо колькасць мораў у ім заставалася той самай. Радкі Гк цэзура дзяліла на дзве часткі. Яна звычайна стаяла пасля доўгага склада трэцяй стапы, часамі – пасля доўгага склада чацвёртай стапы.

У старажытнасці не было, як вядома, магнітафонаў ці нейкіх іншых сродкаў запісу чалавечага голасу, таму мы не можам даведацца, як дакладна гучаў гекзаметр Гамера або Авідзія, Сафокла або Вергілія. Сучасныя пераклады толькі прыблізна могуць узнавіць гэта гучанне, бо і мова наша не мае адрознення ў працягласці вымаўлення галосных гукаў, і вершы ў тыя далёкія часы не вымаўляліся, а спяваліся. Перакладчыкі, узнаўляючы антычных аўтараў, перадаюць Гк, замяняючы доўгія склады націскнымі, кароткія – ненаціскнымі. Вось як, напрыклад, гучыць сёння ўрывак з "Іліяды" Гамера ў перакладзе Б. Тарашкевіча:

> Так, як дракон, што ў горнай нары чалавека чакае,
> зелля благога нажоршыся, з ярасцю й злосцю страшною,
> ўецца у логаве толькі й страшэнна ў бакі паглядае, –
> гэтак і Гектар у злосці нястрымнай трымаўся на месцы,
> шчыт абапёршы бліскучы аб выступ высокае вежы…

Другім распаўсюджаным вершаваным памерам метрычнай сістэмы вершавання быў *пентаметр* (Пт), які складаўся з чатырох дактылічных стопаў і двух доўгіх складоў. Першы з гэтых складоў стаяў перад цэзурай, другі – у канцы радка. Разам яны, па сутнасці, утваралі яшчэ адну, пятую стапу. Метрычная схема Пт такая:

--′ -- -- --′ -- -- --′ // --′ -- -- --′ -- -- --′

Пентаметр, як правіла, спалучаўся з гекзаметрам, утвараючы асобую двухрадковую страфу – *элегічны двуверш* (Э.д.):

Хіліцца к вечару дзень, і даўжэйшымі робяцца цені;
З болем пад захад жыцця ўспомніш пра гэтае ты.

У гэтай Багдановічавай імітацыі старажытнага Э.д. першы радок – Гк, другі – Пт.

Няцяжка заўважыць, што і ў беларускім перакладзе "Іліяды" Гамера, і ў Э.д. Багдановіча адсутнічаюць рыфмы. Сапраўды, антычныя аўтары не ведалі рыфмы (яна ўзнікла пазней). Аднак тагачасныя паэты строга прытрымліваліся чаргавання аднатыпных клаўзулаў. Дзякуючы клаўзулам, а таксама вершаваным памерам асобныя радкі ядналіся ў строфы. Старажытная паэзія карысталася мноствам простых і складаных форм страфічнай арганізацыі верша.

Такім чынам, метрычная сістэма вершавання, нягледзячы на тое, што яна была першай з літаратурных еўрапейскіх вершаваных сістэм, надзвычай багатая, тэарэтычна распрацаваная. І хоць у большасці нацыянальных еўрапейскіх версіфікацый, што карысталіся і карыстаюцца мовамі, у якіх галосныя гукі адрозніваліся не па працягласці гучання, а па моцы вымаўлення (націску), яна ніколі не ўжывалася і не магла ўжывацца[1], тым не менш прыкметна паўплывала на ўвесь еўрапейскі верш. Яна значна актывізавала развіццё верша, распрацоўку тэарэтычных пытанняў вершазнаўства ў розных народаў свету. Што датычыць сілаба-танічнай сістэмы вершавання, то яна ад сваёй антычнай суродзічкі пераняла прынцыпы метрычнай арганізацыі стапы і вершаванага радка, паставіўшы толькі на месца доўгіх складоў націскныя, на месца кароткіх – ненаціскныя. З антычнай паэзіі былі запазычаны структура і назвы многіх строфаў, памераў, некаторыя жанры і г. д. Так, у сучаснай паэзіі мы можам сустрэць "беларускія" або "рускія" Гк, Пт і інш. Асабліва прыкметны ўплыў выявіўся ў галіне тэрміналогіі. Па сутнасці, амаль усе вершазнаўчыя тэрміны, якія шырока ўжываюцца зараз у беларускім і рускім літаратураўзнаўстве, прыйшлі да нас з антычнай паэтыкі. Так, беларускае слова "верш" паходзіць ад лацінскага versus – вершаваны радок (ад verso – паварочваць, кружыць), рускае "стих" – ад грэчаскага *stichos* (радок, лінія, ланцуг).

Тым не менш у гісторыі літаратуры Беларусі антычная сістэма вершавання мела і пэўнае непасрэднае пашырэнне. Справа ў тым, што ў сярэдневяковай Беларусі, якая разам з землямі сённяшняй Літвы і часткай Украіны ўтварала Вялікае княства Літоўскае, апрача дзяржаўнай старабеларускай літаратурнай мовы шырока, як і ва ўсёй тагачаснай Еўропе,

[1] Нельга гаварыць, напрыклад, што ў рускай літаратуры антычныя формы верша выкарыстоўваліся многімі паэтамі, або што яны якога-небудзь шырокага адбітку ў беларускай літаратуры не атрымалі і г. д. Ні на рускай, ні на беларускай, ні на іншай якой-небудзь мове, дзе галосныя не маюць розніцы ў працягласці гучання, метрычным вершам пісаць немагчыма.

ужывалася лацінская мова. На ёй вялося выкладанне ў асобных навучальных установах, пісаліся некаторыя дакументы, яна выкарыстоўвалася ў дыпламатычных зносінах, часта – у літаратурнай творчасці і г. д. Беларускія паэты-лаціністы (Мікола Гусоўскі, Андрэй Рымша, Ян з Вісліцы і інш.), якія карысталіся часткова ці выключна лацінскай мовай, выкарыстоўвалі ў сваёй творчасці і метрычнае вершаванне.

Побач з метрычнымі вершамі (на лацінскай мове) у Сярэднія вякі існавала багатая народная паэзія на жывой беларускай мове. Гэта паэзія, таксама як і антычная, карысталася музычна-моўным вершаваннем. *Народны верш* узнікаў, суадносячыся з мелодыяй, напевам, разам з напевам ён выконваўся – спяваўся або прамаўляўся рэчытатывам. У выніку гэтага слова настолькі падначальвалася напеву, што часта пазбаўлялася свайго граматычнага націску, дапускала перастаноўку гэтага націску з аднаго склада на другі (*пераакцэнтуацыя*), у вершаваных радках з'яўляліся лішнія склады, асобныя склады "расцягваліся", іншыя, наадварот, "сцягваліся" (*дыярэзы, сінярэзы*) і г. д. Арганізуючым рытмічным пачаткам народнага верша стаў *моцны* (або *апорны*) *націск,* які нібы магнітам прыцягваў да сябе націскі некаторых суседніх слоў, і не толькі дапаможных, але і самастойных. *Чаргаванне пэўнай колькасці такіх моцных (апорных) націскаў у радках і стварала рытм танічнага* (ад грэчаскага tonos – націск) *народнага верша.*

Вядомы даследчык беларускагага фальклору І. Насовіч у прадмове да свайго зборніка "Беларускія песні" (1874) слушна падкрэсліваў: "Ва ўсіх беларускіх песнях, і асабліва старажытных, пануе танічнае вершаванне, у якіх націск галоўнага па сэнсу слова падпарадкоўвае сабе ўсе астатнія склады і націскі… Тэмп вершаў бывае незалежны ад колькасці складоў, або а) у адзін тэмп…,б) у два тэмпы…, в) у тры тэмпы…. Тэкст у тры тэмпы больш распаўсюджаны ў старажытных песнях". Цікава, што тры апорныя націскі (тры тэмпы) характэрныя і для найбольш старажытнага жанру рускага фальклору – былін.

Народны танічны верш аказаў і аказвае вялікі ўплыў на рытміку літаратурнага верша. З другога боку, разам з шырокім развіццём паэзіі пісьмовай ён сам зазнаў пэўныя змены пад яе уплывам. У літаратуры ў чыстым выглядзе ён сустракаецца хіба што ў наўмысных (колькасна нешматлікіх) перайманнях фальклорных узораў. Вось адзін з такіх вершаў "пад фальклор" М. Багдановіча:

Як прыйшла я / на ток / малаціць –
У задуменні / застаялася
Ды знянацку / рассмяялася.
Нават сорам / на хатніх / зірнуць:
Ці не ўцямілі, / хвароба на іх,
Ад чаго / мой тварык / смяецца,
Ад чаго / маё сэрцайка / б'ецца.

Як бачым, ва ўсіх радках верша – па тры ці два моцныя (апорныя) націскі. І хаця тут няма, як у сілаба-тоніцы, раўнамернасці паўтарэння націскных і ненацiскных складоў, няма і аднолькавай колькасці складоў у

радках, усё ж паўтарэнне прыблізна аднолькавай колькасці моцных націскаў надае вершу выразную мернасць, рытмічнасць.

Народны танічны верш – спрадвечны верш усходніх славян. Ён – самы старажытны ў нас, найбольш пастаянны. З'явіўшыся разам з узнікненнем народнай паэзіі, ён дайшоў да нашага часу.

У пачатку XVI ст. узнікае беларуская пісьмовая паэзія. Пачынальнікам яе лічыцца выдатнейшы гуманіст і асветнік эпохі Адраджэння, першадрукар Францыск Скарына (каля 1490 – каля 1551). Наш літаратурны верш, у адрозненне ад танічнага, адразу становіцца *сілабічным* (ад грэчаскага *sillabē* – склад). У аснову рытму ён кладзе ўжо не націск, а склад. *Рытм сілабічнага верша ствараецца чаргаваннем аднолькавай колькасці складоў у вершаваных радках.* Для беларускага сілабічнага верша, апрача гэтага, звычайна (але не заўсёды) характэрна яшчэ наяўнасць *цэзур*, а таксама *жаночых рыфмаў* і *парнай рыфмоўкі*.

У асобных мовах націск мае сталае месца ў слове. Так, у французскай мове ён заўсёды па́дае на апошні склад, у чэшскай – на першы, у польскай – на перадапошні, у італьянскай і іспанскай мовах націскным можа быць адзін з трох апошніх складоў, але часцей за ўсё ён бывае перадапошнім, і г. д. Сілабічная сістэма вершавання спачатку якраз і з'явілася ў мовах з пастаянным месцам націску ў словах. Сваёй дасканаласці яна дасягнула ў французскай і італьянскай паэзіі XI--XII ст., адтуль перайшла (у XV ст.) у польскую. З польскай, у сваю чаргу, сілабіка трапіла ў беларускую і ўкраінскую літаратуры.

Пасля Ф. Скарыны сілабічныя вершы ў беларускай літаратуры пісалі паэты XVI – XVII ст. А. Рымша, А. Філіповіч, Я. К. Пашкевіч, Сімяон Полацкі (у беларускі перыяд яго творчасці) і інш. Пераехаўшы ў 1664 г. з Беларусі ў Маскву, Сімяон Полацкі (1629 – 1680) паклаў пачатак і рускаму вершаванню, таксама сілабічнаму. Наогул, сілабічны верш існаваў у беларускай літаратуры ажно тры з паловай стагоддзі. Яшчэ ў XIX ст. ім часткова карысталіся Ян Чачот, Ян Баршчэўскі, В. Дунін-Марцінкевіч, Ф. Багушэвіч, Янка Лучына і інш. Што да рускай паэзіі, то сілабіка ў ёй выкарыстоўвалася намнога менш. Яшчэ ў 1735 г. "Новый и краткий способ сложения стихов российских", г. зн. правілы карыстання сілаба-тонікай, усенародна абвясціў рускі вучоны-філолаг і пісьменнік В. Традзьякоўскі. Праца Традзьякоўскага паклала пачатак тэарэтычнаму асэнсаванню будучага, надзвычай плённага шляху ўсёй усходнеславянскай паэзіі. Праўда, рэформа спачатку была вельмі асцярожнай. Пісьменнік дапускаў у паэзію толькі адну стапу – харэічную, прычым рэкамендаваў ужываць яе ў доўгіх – 11 – 13-складовых -- памерах. Тэарэтычныя палажэнні Традзьякоўскі ілюстраваў прыкладамі – сваімі ж творамі. Асцярожнасць і непаслядоўнасць Традзьякоўскага ва ўвядзенні ў рускую паэзію сілаба-танічнага вершавання пераадолеў М. Ламаносаў. Ужо ў 1739 г. ён піша ямбам "Оду на взятие Хотина", пазней – іншыя творы. Разам з тым ён тэарэтычна даказвае правамернасць ужывання ў рускай паэзіі ўсіх пяці стопаў сілабічнага верша. Пад уплывам Ламаносава і яго твораў Традзьякоўскі перапрацоўвае і ў 1752 г. выдае ў новай рэдакцыі названую працу. Хаця ў сваёй творчай практыцы ён і надалей застаецца прыхільнікам адной стапы – харэя,

усё ж адчыняе дзверы ў рускую паэзію і ямбу, і трохскладовым стопам: дактылю, анапесту, амфібрахію. Ён ужо не стаіць за тое, каб кароткія вершы пісаліся па старынцы – толькі сілабікай. Так, дзякуючы празорлівасці Традзьякоўскага і асабліва творчай рашучасці, навуковай грунтоўнасці разваг Ламаносава, узнік і замацаваўся ў рускай паэзіі новы тып арганізацыі codeвершаванага радка – *сілаба-танічны.* Сама ж рэформа рускага сілабічнага верша атрымала назву *рэформы Традзьякоўскага – Ламаносава.*

Такім чынам, праіснаваўшы менш чым сто гадоў, сілабічны верш у рускай літаратуры ўступіў месца сілаба-танічнаму. У беларускай жа паэзіі ён трымаўся пасля таго яшчэ доўга. Аднак, калі ў выніку трох падзелаў Рэчы Паспалітай у канцы XVIII ст. Беларусь поўнасцю была далучана да Расіі і на яе літаратуру пачало непасрэдна ўплываць рускае пісьменства, сілаба-танічны верш пачынае пашырацца і ў нас. Ужо ў творах канца XVIII – першай паловы XIX ст. (ананімныя “Песня беларускіх жаўнераў”, “Уваскрэсенне Хрыстова”, “Энеіда навыварат” В. Равінскага, “Тарас на Парнасе” К. Вераніцына і інш.) відаць, пры роўнай колькасці складоў у радках, больш-менш раўнамернае чаргаванне націскных і ненаціскных складоў. У канцы ж XIX ст. у беларускамоўнай творчасці Янкі Лучыны і Ф. Багушэвіча сілабічны верш поўнасцю здае свае пазіцыі, а з пачатку XX ст. перастае ўжывацца зусім. Пачынае панаваць сілаба-тоніка.

Аднак у сённяшняй беларускай паэзіі свае функцыі гаспадыні сілаба-тоніка выконвае не адна. У яе ёсць два надзейныя памочнікі – *літаратурны танічны верш* і *свабодны верш* (*верлібр*).

Пытанні і заданні для самаправеркі

1. Раскажыце пра выдзяленне паэзіі з сінкрэтычнага мастацтва, пра самую раннюю, музычна-моўную, сістэму вершавання. 2. Раскрыйце сутнасць метрычнай (антычнай) сістэмы вершавання, назавіце яе асноўныя рытмастваральныя кампаненты, стопы і памеры. 3. У чым выявіўся ўплыў антычнага верша на пазнейшыя еўрапейскія сістэмы вершавання і вершазнаўства? 4. Што ўяўляе сабою народны верш? 5. Што характэрна для беларускай сілабікі і што ўплывае на рытм сілабічнага верша? 6. Раскажыце пра гісторыю сілабікі ў беларускай і рускай паэзіі. 7. Раскрыйце сутнасць рэформы Традзьякоўскага -- Ламаносава. Якім чынам яна паўплывала на беларускае вершаванне?

ЛІТАРАТУРНЫ ТАНІЧНЫ ВЕРШ

Літаратурная тоніка ўзнікла на аснове народнага танічнага верша. Гэтаксама як раней (XVI–XVIII ст.) народны верш “расхістваў” сілабіку, паскараючы і аблягчаючы яе пераход да новай сістэмы вершавання – сілаба-танічнай, цяпер (XIX–XX ст.) ён актыўна пачынае ўплываць на саму сілаба-тоніку, прадвызначаючы нараджэнне чыста танічнага літаратурнага верша. Гэты ўплыў выяўляецца ў самых розных формах. Адна з іх – узнікненне *акцэнтна-складовага верша* (АС), у прыватнасці, так званых *каламыйкавых вершаў* (Клм) Т. Шаўчэнкі і Янкі Купалы.

Асноўнымі асаблівасцямі такіх вершаў з'яўляюцца: *аднолькавая колькасць апорных націскаў* (гэта збліжае іх з акцэнтным вершам) *і складоў у вершарадах* (чатырнаццаць; гэта родніць іх з сілабічным вершам), *адсутнасць раўнамернасці чаргавання націскных і ненаціскных складоў у радках* (гэта адрознівае іх ад сілаба-тонікі), *абавязковая наяўнасць рыфмы* (у адрозненне ад народнага танічнага верша, у якім рыфма часта адсутнічае). Некаторыя даследчыкі такія вершы лічылі сілабічнымі (В.Ператц) або ўмоўна-сілабічнымі (М. Рыльскі), іншыя (М. Багдановіч і яго паслядоўнікі) – сілаба-танічнымі. Яркім прыкладам шаўчэнкаўскага Клм з'яўляюцца наступныя радкі, якія як узор прыводзяць многія даследчыкі (дзеля рытмічнага ўразнастайвання 14-складовы вершарад Т. Шаўчэнка дзяліў на дзве часткі: 8+6 складоў у радках):

Вітре бу́йний, / вітре бу́йний,
Ти з мо́рем / гово́риш.
Збуди його́, / загра́й ти з ним,
Спита́й / синє мо́ре.

М. Багдановіч у першых трох радках гэтай страфы бачыў харэй – амфібрахій – ямб, у апошнім – ямб і два харэі. Украінская даследчыца рытмікі Шаўчэнкі Г. Сідоранка, удакладняючы па-свойму Багдановіча, разглядае апошні радок як два амфібрахіі. Большасць літаратуразнаўцаў наогул не спрабуюць вызначыць памер верша, абмяжоўваючыся канстатацыяй "тэндэнцыі да харэічнага рытму". На нашу думку, І. Ралько слушна лічыць, што верш Шаўчэнкі "Вітре буйний" – "гэта, бясспрэчна, акцэнтны (г. зн. танічны. – *В. Р.*) верш, у рытмарадках якога трэба лічыць не склады, не стопы (харэі, ямбы, амфібрахіі), а толькі колькасць моцных акцэнтаў, прыпадаючых заўжды на сэнсава найбольш значныя словы". Сапраўды, верш Шаўчэнкі яшчэ моцна прытрымліваецца традыцый сілаба-тонікі, што ідуць ад сілабікі: аднолькавая колькасць складоў у радках (у няцотных – па 8, у цотных – па 6). Разам з тым пад уздзеяннем народнага танічнага верша ў радках замест унармаванасці націскных і ненаціскных складоў з'яўляецца ўнармаванасць моцных (апорных) націскаў: у кожным радку верша – па два такія націскі. Такім чынам памер гэтага Клм можна вызначыць як АС4/14 – 4-акцэнтны 14-складовік.

Тое ж мы бачым і ў некаторых лірычных вершах Янкі Купалы, а таксама ў паасобных частках яго паэмы "Безназоўнае":

Беларусь / на куце
Ў хаце сваёй / села, –
Чарка мёду / ў руцэ,
Пазірае / смела.

Тут яскрава відаць колькасная ўпарадкаванасць моцных націскаў (па два) пры свабодзе іх размяшчэння ў радку.

Пры вызначэнні віду акцэнтна-складовага верша ўлічваюцца два паказчыкі: колькасць акцэнтаў і складоў. У беларускай паэзіі знаходзім розныя ўзоры гэтага верша: 1-акцэнтны 5-складовік – АС1/5 (кальцоўскага тыпу: "Я —

калгасніца” Янкі Купалы), 2-акцэнтны 5-складовік – АС2/5 (“Смык” Ф. Багушэвіча), 2-акцэнтны 10-складовік – АС2/10 (“Хмаркі” Ф. Багушэвіча), 4-акцэнтны 10-складовік – АС4/10 (“Спакойнай ночы!” Максіма Танка) і інш.

У значнай ступені пад уздзеяннем народной тонікі ўзнік і *дольнік* (Дк) – своеасаблівая пераходная форма ад сілаба-танічнай да танічнай сістэмы вершавання. *У дольніку ўрэгулявана колькасць моцных націскаў у радках. У той жа час міжнаціскныя інтэрвалы не роўныя, яны звычайна займаюць адзін-два склады. Часам могуць быць пропускі апорных націскаў.* У выніку ўсяго гэтага ў Дк заўважаецца чаргаванне не аднолькавых стопаў, як у сілаба-танічным вершы, а няроўнаскладовых рытмічных доляў (адсюль і назва верша). Гэта, зразумела, павышае рытмастваральную ролю моцных (апорных) націскаў, а таксама значэнне слоў, на якіх стаяць націскі, і словазлучэнняў, аб’яднаных вакол іх. Разам з тым у Дк так ці інакш адчуваецца метрычная аснова трохскладовых памераў. Калі колькасць адступленняў ад памеру не асабліва значная, Дк набліжаецца да сілаба-танічнага верша. І наадварот, калі колькасць такіх адступленняў павялічваецца, ён далей адступае ад сілаба-тонікі, ідзе насустрач танічнаму вершу.

У вершы Максіма Танка “Тут расстраляна трое…” рытмічная аснова трохскладовых памераў выразна заўважаецца:

Тут расстраляна трое
Мсціўцаў народных было.
Ты мусіш іх знаць!
Стань і разагні свае плечы.
Яны перад смерцю
Сваіх не схілілі галоў.
Аб гэтым
    сляды
        куль
На цэгле параненай сведчаць.

У гэтым Дк, дзе няма раўнамернасці чаргавання націскных і ненаціскных складоў, адносна лёгка можна “рэстаўрыраваць” чыстыя трохскладовыя памеры (у круглыя дужкі ўзяты склады, якія ў вершы адсутнічаюць, але неабходныя па метрычнай схеме трохскладовіка, у квадратныя – звышсхемныя, “лішнія” склады):

— — — — — (—) — —
— — — — — — —
[—′] — — — —
— [—] — — — — — — —
— — — — — —
— — — — — — — —
— — — — — (— —) —
— — — — — — — — —

Як бачым, у першым радку не хапае аднаго, а ў сёмым – двух ненаціскных складоў, у той жа час у трэцім і чацвёртым з'яўляюцца "лішнія", звышсхемныя склады ("ты", "і"). Гэта надае Дк своеасаблівае рытмічнае гучанне, якое дапамагае перадаць экспрэсію паэтычнага выказвання.

Дк у беларускай паэзіі сустракаўся яшчэ ў канцы XIX -- пачатку XX ст. (Янка Лучына, Цётка, Янка Купала, М. Багдановіч, Міхась Чарот і інш.), але асабліва пашырыўся ў пасляваенны час. Ім карысталіся і карыстаюцца А. Куляшоў, Максім Лужанін, П. Панчанка, Максім Танк, У. Караткевіч, Р. Барадулін, Г. Бураўкін, А. Вярцінскі, А. Наўроцкі і інш.

Да Дк вельмі блізка стаіць другі від танічнага верша – *тактавік* (Тк). *У тактавіку колькасць міжнаціскных складоў некалькі большая*: *1 – 2 – 3 склады. Пропускі націскаў на метрычна моцных месцах рэдкія, затое ў трохскладовых інтэрвалах часта сустракаюцца звышсхемныя націскі на сярэднім складзе.* Тк, такім чынам, яшчэ больш аддаляецца ад сілаба-танічнага верша, чым Дк.

Прыклад Тк дае нам М. Багдановіч у вершы "Хмурыя, цёмныя гудзяць і шэпчуць елі…":

Хмурыя, цёмныя / гудзяць і шэпчуць елі,
Бóр чырванее / на яснай зары.
Грудзь вольна дыша, / кроў калышацца ў целе, –
Ціха цалую / мяккі мóх на кары.

Сэрца гарачае / да ствала прыжымаю,
Ясныя слёзы / на смалу ціха лью,
Ў неба сінеючыя / вочы падымаю, –
Дзіўнае нешта / грудзь калыша маю.

Тут міжнаціскныя інтэрвалы займаюць два, тры і нават чатыры (адзін раз – у першым радку другой страфы) склады. У гэтым вершы, як і ў любым Тк увогуле, рытмічная аснова двухскладовых ці трохскладовых памераў (а значыць, і роднасць з сілаба-тонікай) амаль не адчуваецца. Затое ўжо, як кажуць, рукой падаць да *акцэнтнага, або чыста танічнага, верша* (*Акц*), *у якім пры аднолькавай* (*прыблізна аднолькавай*) *колькасці моцных націскаў у вершаваных радках колькасць ненаціскных складоў паміж націскамі адвольная. Найбольш часта яна бывае ад 0 да 5, часам дасягае нават 8 складоў.*

Акц і народны танічны верш пры іх вялікай агульнасці (і там і тут – роўная колькасць моцных націскаў у радках), пры тым, што першы ўзнік пад непасрэдным уплывам другога, усё ж значна адрозніваюцца паміж сабой. І галоўнае адрозненне – у функцыі моцных (апорных) націскаў. Калі ў народным вершы націск выконваў толькі рытмічную ролю, мог падаць на малазначныя словы, нават дапаможныя (прыназоўнікі, злучнікі, выклічнікі і інш.), то ў Акц ён абавязкова прыходзіцца на найбольш значнае па сэнсе слова. У той час як у першым выпадку ён ураўноўваў усе словы (гэтаму дапамагала і мелодыя, музычнае суправаджэнне асноўнага тэксту), то цяпер ён, наадварот, падкрэслівае, рытмічна выдзяляе асобныя словы і словазлучэнні. Націскам у Акц дапамагаюць шматлікія паўзы, якія адыгрываюць рытмаарганізуючую

ролю. Яны аддзяляюць адзін ад другога інтанацыйна самастойныя рытмічныя адрэзкі, у цэнтры якіх і знаходзяцца націскі. У Акц павышаецца значэнне рыфмы як рытмастваральнага і кампазіцыйнага элемента. Яна тут такая ж неабходная, як і націск. Нездарма У. Маякоўскі падкрэсліваў, гаворачы пра танічную сістэму вершавання: “Без рыфмы верш рассыплецца. Рыфма прымушае нас вяртацца да папярэдняга радка, прымушае ўспомніць яго, прымушае ўсе радкі, што афармляюць адну думку, трымацца разам”. У радках з адвольнай колькасцю складоў рыфма падкрэслівае іх заканчэнне, вызначае мяжу міжрадковай паўзы.

Акц спачатку ўзнік у літаратуры як своеасаблівае перайманне ўзораў народнага танічнага верша. Ім пісалі А. Пушкін (“Песни западных славян”), М. Лермантаў (“Песня про купца Калашникова”), А. Кальцоў, М. Някрасаў і інш. Аднак сапраўдным яго стваральнікам лічыцца У. Маякоўскі. Ён найбольш поўна раскрыў велізарныя выяўленчыя магчымасці як Акц, так і танічнай сістэмы вершавання ўвогуле. Чытаючы вершы паэта, добра адчуваеш моўныя адрэзкі, аб’яднаныя вакол апорных націскаў. Гэтыя сэнсавыя комплексы аддзелены адзін ад аднаго рытмічнымі паўзамі, вылучаны нават графічна, каб не здарылася, як падкрэсліваў сам паэт, “ні сэнсавай, ні рытмічнай блытаніны” (т. зв. *лесвіца Маякоўскага*). Рытм унутрырадковых націскаў і паўз падтрымліваецца паўтарэннем сугуччаў (рыфмы) і аднародных клаўзулаў у канцы радкоў, а таксама чаргаваннем міжрадковых паўз. Усё гэта і стварае вельмі багатую, гнуткую рытміку танічнага *верша Маякоўскага.*

У той час як Дк знайшоў даволі значнае пашырэнне ў сучаснай беларускай паэзіі, Акц у ёй амаль не выкарыстоўваецца. Відаць, звязана гэта перш за ўсё з нацыянальнымі традыцыямі беларускай літаратуры, традыцыямі фальклору. Пры шырокім бытаванні ў беларускай вуснай народнай творчасці танічнага верша ўвогуле адна яго разнавіднасць – *народна-песенны верш* – займае ў ёй выключнае становішча. Другая разнавіднасць – *рэчытатыўны* (*былінны*) *верш* – не знайшла шырокага ўвасаблення ў беларускіх фальклорных творах. Акцэнтны ж верш якраз і грунтуецца на другой разнавіднасці народнага танічнага верша.

Пытанні і заданні для самаправеркі

1. Як паўплывала народнае вершаванне на ўзнікненне літаратурнага танічнага верша? 2. Раскрыйце сутнасць каламыйкавага верша (Клм). 3. Раскажыце пра акцэнтна-складовы верш (АС). 4. Дайце вызначэнне дольніка (Дк), пакажыце яго своеасаблівасць. 5. Што характэрна для тактавіка (Тк)? 6. Што ўяўляе сабой акцэнтны, або чыста танічны, верш (Акц), чым ён адрозніваецца ад народнага танічнага верша? 7. Раскажыце пра “*верш Маякоўскага*”. 8. Якія віды літаратурнага танічнага верша і чаму найбольш распаўсюджаны ў сучаснай беларускай паэзіі?

СВАБОДНЫ ВЕРШ (ВЕРЛІБР)

Даволі шырокае бытаванне з пачатку XX ст. танічнай сістэмы вершавання ва ўсіх яе формах (АС, Дк, Тк, Акц) зрабіла магчымым і арганічным прышчапленне на дрэве беларускай паэзіі новага для яе гатунку – *свабоднага верша* (Св), або *верлібра.* Узнікшы ў XIX ст. у заходнееўрапейскай паэзіі, верлібр пашырыўся па ўсіх літаратурах свету, у асобных нацыянальных паэзіях заняў пануючае месца сярод сістэм вершавання. Яго варта разглядаць нават не як від верша, а як вершаваную сістэму. Першыя беларускія верлібры напісаў М. Багдановіч. Св зараз карыстаюцца ў большай ці меншай ступені многія беларускія паэты. Што датычыць Максіма Танка, то ў сваёй творчасці ён карыстаўся Св надзвычай часта, ледзь не ў той ступені, як і традыцыйным сілаба-танічным.

Св узнік у выглядзе *бязрыфменнага, астрафічнага* (*нестрафічнага*) *верша, рытм якога засноўваецца на чаргаванні якіх-небудзь дапаможных рытмастваральных кампанентаў* (*міжрадковых паўз, аднатыпных сінтаксічных канструкцый, аднолькавых слоў ці іх граматычных формаў, адных і тых жа радкоў* і г. д.). Сёння ўжо можна з пэўнасцю сцвярджаць, што Св – не выпадковая з'ява ў гісторыі нашай літаратуры, не часовая мода. Ён – заканамернасць літаратурнага працэсу нашага часу, часу шырокіх міжлітаратурных кантактаў, адзін з вынікаў эвалюцыі верша як пэўнай моўна-эстэтычнай сістэмы. У чым жа заключаецца гэта эвалюцыя?

Мабыць, у адзін час з усталяваннем вядомых канонаў сілаба-тонікі (аднатыпнасць рытмічнага малюнка ў вершаваных радках, наяўнасць рыфмы і інш.) пачалося іх сістэматычнае парушэнне. Жывая плынь мовы, размоўная інтанацыя пачалі часта "размагнічваць" традыцыйны каркас метра. Байкі, а таксама паасобныя драматычныя творы ўзнялі на вышыню вольны верш. Усё часцей і часцей у працах па паэтыцы пачалі ўжывацца паняцці "пірыхій" і "спандэй", якія выяўлялі недастатковасць альбо перанасычанасць метрычных націскаў у двухскладовых памерах. Рытмічны "кругазварот" завяршыўся творчасцю У. Маякоўскага: спрадвечная для ўсходнеславянскай паэзіі тоніка знайшла ў яго творчасці сваё арганічнае выяўленне і далейшае развіццё.

Пэўную эвалюцыю перажыла і рыфма. Таксама як у даўняй паэзіі яна была зусім не абавязковай (паэзія старажытнай Элады і Рыма, рускія быліны, шматлікія беларускія народныя песні, у асноўным абрадавыя), класічная паэзія XVIII–XIX ст. у пераважнай большасці не магла без яе абысціся. Але ўжо А. Пушкін, які ў маладосці іранізаваў над белымі вершамі В. Жукоўскага, у свае сталыя гады прарочыў вялікую будучыню вершу нерыфмаванаму. Сам жа ён выдатна выявіў не абы-якія магчымасці гэтага віду верша ў паасобных творах пераважна апошніх гадоў жыцця ("Вновь я посетил", маналогі і дыялогі "Бориса Годунова", пачатак "Сказки про медведиху", "Песни западных славян" і інш.). Гэтым самым было пацверджана яшчэ раз права паэзіі на верш нерыфмаваны.

Св, як мы ведаем, добраахвотна адмаўляецца і ад традыцыйнага рытму, і ад рыфмы – гэтых магутных сродкаў эмацыянальнай арганізацыі вершаванай мовы. Аднак, адмаўляючыся тады-сяды ад рыфмы, ад строга вытрыманых "класічных" ямбаў, харэяў, дактыляў і г. д., ці не адмаўляліся тым самым

некаторыя паэты ад саміх асноў паэзіі? Мы ж ведаем: паэзія без эмоцый, без пачуцця – гэта ўжо не паэзія. Разам з тым мы не можам сказаць, што Св не выклікае належных эмоцый, не прыносіць нам пэўнага эстэтычнага задавальнення. У такім разе дзе знаходзяцца новыя мажлівасці дадатковага эмацыянальнага выпраменьвання, якія ў традыцыйным вершы належалі рытму, метру, рыфме? Што іх, умоўна кажучы, кампенсуе?

На гэтыя пытанні нельга адказаць без высвятлення прыроды эмоцый. Сучасная эстэтыка, грунтуючыся на навейшым вопыце псіхалогіі, істотна папраўляе думку аб тым, што эмоцыя, эмацыянальны ўплыў – гэта быццам бы мэта мастацтва, яго прызначэнне ў грамадскім жыцці. Эмоцыя – гэта толькі беспамылковы паказчык эфектыўнасці ўздзеяння мастацкага твора, у той час як у аснове мастацтва ляжыць інфармацыя, але, як піша рускі псіхолаг П. Сіманаў, "інфармацыя аб спецыфічным прадмеце, якая таму перадаецца спецыфічнымі сродкамі". У чалавека заўсёды ёсць патрэба пазнаць, удакладніць свой ідэал прыгожага, дасканалага. Разам з тым кожны чытач (глядач, слухач) мае пэўны эстэтычны вопыт, на аснове якога ўжо загадзя складваецца ўяўленне пра будучую "інфармацыю". І вось "няўзгодненасць паміж чаканым і рэальна атрыманым рашучым чынам вядзе да ўзнікнення эмоцыі" (П. Сіманаў). Гэта рэальна атрыманае павінна заўсёды імкнуцца быць большым за чаканае. Толькі ў такім выпадку мастацкі твор выкліча станоўчыя эмоцыі, прынясе эстэтычную асалоду.

Прыхільнікі "музычнага" верша бачаць звычайна толькі адзін са спосабаў узнікнення эмоцый – праз мелодыку радка. Прычым гэты самы непасрэдны, "музычны" спосаб часам вылучаецца як адзіна магчымы. Адмаўленне традыцыйнай сілаба-тонікі ў Св успрымаецца як поўная страта эмацыянальнага ўздзеяння твора. На самай жа справе спецыфіка паэтычнай эмоцыі, відаць, ляжыць не столькі ў мелодыцы радка, колькі ў прыродзе *паэтычнага вобраза*. Якраз вобраз, гэты надзвычай тонкі інструмент пазнання рэчаіснасці, заключае ў сабе навізну і багацце "інфармацыі", неабходнай для задавальнення эстэтычных патрэб чалавека. Вось чаму меў рацыю У. Маякоўскі, сказаўшы, што ўся паэзія – "*язда ў невядомае*".

Заўважана, што ў Св шырока ўжываецца т. зв. *умоўна-асацыятыўная вобразнасць*. У аснове вобраза ўмоўна-асацыятыўнага ляжыць супастаўленне паняццяў канкрэтных і абстрактных (Максім Танк: "іду над бяздоннем свайго сэрца", "зораў сяўба расой ападае на песню", "разгортваю папялішча песень"). Абстрактнае ў такім вобразе ёсць пастолькі, паколькі само нараджэнне ўмоўна-асацыятыўнай вобразнасці звязана з вялікім пашырэннем у паэзіі, як і ў мысленні наогул, абстрактнага элемента, думкі. Аднак, падначальваючыся агульнаму закону паэтычнага выяўлення зместу, абстрактнае павінна выяўляцца ў канкрэтным і праз канкрэтнае, інакш яно рызыкуе ператварыцца ў "голы" сэнс, што для паэзіі зусім непрымальна. Умоўна-асацыятыўная вобразнасць, узнаўляючы глыбока ўнутраныя, змястоўныя сувязі паміж прадметамі і з'явамі рэчаіснасці, патрабуе пэўных намаганняў лагічнага мыслення. Менавіта таму яна асабліва характэрная для лірыкі філасофскай і медытатыўнай. У творчасці многіх паэтаў можна, бадай, беспамылкова ўбачыць

сузалежнасць працэсаў нараджэння вобраза ўмоўна-асацыятыўнага і пашырэння інтэлектуальнага пачатку творчасці, станаўлення жанру філасофскай лірыкі. Вобраз умоўна-асацыятыўны, у якім наладжваюцца сувязі паміж паняццямі надзвычай аддаленымі, нават неспадзяванымі і несупастаўляльнымі (з пункту гледжання вобразнасці канкрэтна-пачуццёвай), вобраз, дзе асабліва моцна адчуваецца гэта “невядомае”, мае, відавочна, найбольш шанцаў для няўзгодненасці “паміж чаканым і рэальна атрыманым”, г. зн. для нараджэння эмоцыі. Такі вобраз пры ўспрыняцці яго чытачом апелюе не толькі да адчуванняў, пачуццяў чалавека, але і да магчымасцей лагічнага (хоць тут і мастацкая логіка) мыслення. Можна сказаць больш: эмоцыя тут з’яўляецца як вынік нечаканага, аднак па-мастацку апраўданага супастаўлення з’яў рэчаіснасці.

Калі прыняць да ведама так званую інфармацыйную тэорыю эмоцый, то стане зусім зразумелым імкненне даволі значнай часткі паэтаў да падтэкставасці, з аднаго боку, і да наўмыснай “аголенасці”, празаізацыі радка – з другога. Як першае, так і другое зноў жа заўважаецца пераважна ў прыхільнікаў верша свабоднага, прычым з’яўляецца іх неад’емнай стылявой рысай. Падтэкставасць штурхае чытача да ўласнага ўразумення сэнсу твора, да “садумання” чытача з паэтам, што з’яўляецца адной з важнейшых якасцей сучаснай “роздумнай” паэзіі. Само сабой зразумела, твор павінен быць глыбокім сваёй думкаю, закранаць найактуальнейшыя праблемы сучаснасці. Толькі ў такім выпадку гэтае “садуманне” будзе мэтазгодным, а пэўныя духоўныя выдаткі чытача кампенсуюцца бурнай “эмацыянальнай рэакцыяй” – узнікне і суперажыванне.

Празаізацыя радка мае прычыну крыху іншага парадку. Многія сучасныя паэты прыходзяць да высновы, што канкрэтны, праўдзівы факт ужо сам па сабе, без дадатковага, метафарычнага “ўзмацнення”, можа выкрасаць іскру эмоцыі. Побач з даверам да факта ў паэзіі адчуваецца і давер да звычайнага, “будзёнага” слова. Вобразнасць яе значна папоўнілася так званымі тропамі аб’ёмнага напаўнення (лексіка сацыяльная, палітычная, філасофская). Такія “нявобразныя” словы-вобразы арганічна ўваходзяць у поле эмацыянальнага напружання твора, “працуюць” на яго галоўную думку. Гэта “мясцовая” вобразатворчая тэндэнцыя, абумоўленая патрэбамі часу, супадае з імкненнем усёй сусветнай паэзіі амаладзіць слова, надаць яму ранейшую, першапачатковую вагу, страчаную ў выніку дэвальвацыі шматлікіх паняццяў. Польская паэтэса А. Каменьска на пытанне часопіса “Иностранная литература”, што здаецца ёй найбольш важным у пошуках, якія ідуць у паэзіі, адказала: “У нашай сучаснай паэзіі, асабліва пасля Другой сусветнай вайны, некаторыя паэты сталі пісаць простай мовай, сталі карыстацца мовай прозы менавіта для таго, каб зноў назваць рэчы сваімі імёнамі”. Такое “амалоджанае” слова, якому вернуты давер, успрымаецца як радасная неспадзяванка, становіцца на мяжы “чаканага і рэальна атрыманага” – выклікае эмоцыю. “Проза” робіцца паэзіяй.

Такім чынам, у гісторыі і айчыннай, і сусветнай паэзіі можна бачыць дзве выразныя тэндэнцыі. У галіне рытмікі – *усё большае рытмічнае разняволенне верша, пакарэнне інтанацыяй, якая абумоўліваецца канкрэтным зместам*

твора, метрычных і, урэшце, рытмічных яго межаў; у галіне вобразнасці – *узмацненне аналітычнай, пазнавальнай ролі мастацкага вобраза, яго сэнсавай ёмістасці,* што звязана з агульным павелічэннем ролі думкі, лагічнага мыслення ў самім працэсе паэтычнага асэнсавання рэчаіснасці. Відавочна, свабодны верш і ўзнік на скрыжаванні гэтых дзвюх тэндэнцый як мастацкая форма, якая найбольш арганічна можа выявіць адначасова кожную з іх.

Апрача вобразнай спецыфікі, сучасны Св мае яшчэ, прынамсі, дзве спецыфічныя рысы: *ідэйна-тэматычную* і *інтанацыйна-сінтаксічную*. Што да першай з іх, то лёгка заўважыць, што свабодны верш – гэта пераважна верш-развага, верш-роздум. Менавіта таму, відаць, асноўная галіна яго бытавання – лірыка медытатыўная, філасофская. Прычым філасофская не як жанр, а як тэндэнцыя да філасофскага асэнсавання пэўнай падзеі альбо з'явы, якога б парадку – інтымнага або грамадскага – яна ні была. Магчыма, няўдача некаторых паэтаў, якія спрабуюць пісаць Св, асабліва паэтаў маладых, абумоўлена характарам іх светабачання. Добра вядома, што маладая паэзія – пераважна паэзія ўражанняў, а не паэзія роздуму. Цікава, што асобныя паэты пачынаюць звяртацца да свабоднага верша не ў першай, а ў другой, трэцяй, чацвёртай кніжцы – па меры таго, як у іх творчасці ўсё больш паглыбляецца роздум над жыццём.

Св можа даць яскравыя прыклады непасрэднай абумоўленасці будовы твора паступовым разгортваннем яго паэтычнай думкі. Пры гэтым асноўную ролю тут адыгрывае *інтанацыя.* Таму Св часам і называюць інтанацыйным. Інтанацыя ў ім выступае ў поўнай згодзе з *сінтаксісам*, які яна поўнасцю падпарадкоўвае сабе і ў якім знаходзіць належную падтрымку. Менавіта таму, гаворачы пра кампазіцыю Св, трэба перш за ўсё мець на ўвазе яго інтанацыйна-сінтаксічную структуру. Калісьці В. Жырмунскі ўпершыню звярнуў увагу на вялікую ролю, якую адыгрывае сінтаксіс у Св. "Мастацкае ўпарадкаванне сінтаксічных радоў і звязанае з ім, у большай альбо меншай ступені, заканамернае размяшчэнне націскаў, – пісаў вядомы даследчык верша, – замяняе сабой тую строгую метрычную схему, да якой мы прывыклі ў страфічнай лірыцы". Пазней Л. Цімафееў выказаўся яшчэ больш катэгарычна. Правільна звярнуўшы ўвагу на аднародную інтанацыйна-сінтаксічную пабудову радкоў Св, ён прыйшоў да высновы, што "гэтая паўтаральная інтанацыя, якая выражана ў падобнай сінтаксічнай будове фразы, і вызначае своеасаблівы рытм верша…".

Упершыню Св у беларускай паэзіі з'явіўся дзякуючы М. Багдановічу ("Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы…", 1915). Другое дыханне яму надаў Максім Танк. Услед за ім, а то і побач з ім да Св звяртаюцца ці звярталіся П. Панчанка, С. Дзяргай, А. Лойка, М. Кусянкоў, А. Марціновіч, А. Наўроцкі, М. Рудкоўскі, У. Арлоў, Р. Барадулін, А. Вярцінскі, Я. Сіпакоў і інш. Такім чынам, на працягу XX ст. у беларускай паэзіі склаўся Св як новая, яшчэ адна, сістэма вершавання.

* * *

Падагулім нашы назіранні над развіццём розных сістэм вершавання на працягу шасцісотгадовага існавання беларускай пісьмовай паэзіі. У XVI ст. (час узнікнення беларускай пісьмовай паэзіі) панаваў *танічны народны верш* у дзвюх яго разнавіднасцях – *народна-песеннай* і *рэчытатыўнай*. Сустракаўся таксама і *антычны* (*метрычны*) *верш* -- у творчасці беларускіх паэтаў-лаціністаў. З таго ж XVI ст. вядзе сваю радаслоўную і беларуская *сілабіка*, на якую аказвалі ўздзеянне як метрычны, так і народны танічны верш. З канца XVIII ст. на аснове сілабічнага і народнага танічнага верша пад уздзеяннем рускай паэзіі пачынае ўзнікаць беларуская *сілаба-тоніка*, якая неўзабаве (канец XIX ст.) поўнасцю выцясняе сілабіку. Пачынаючы з сярэдзіны XIX ст. да сілаба-танічнай сістэмы вершавання паступова далучаецца *літаратурны танічны верш* ва ўсіх сваіх формах (*акцэнтна-складовы*, *дольнік, тактавік, акцэнтны*), а з пачатку XX ст. — *свабодны верш* (*верлібр*). З такім рытмічным арсеналам беларуская паэзія ўвайшла ў XXI стагоддзе – стагоддзе новых мастацкіх пошукаў, у тым ліку і ў галіне рытмічнай выразнасці паэтычнага слова.

Пытанні і заданні для самаправеркі

1. Дайце азначэнне Св. Раскажыце пра яго месца і ролю ў беларускай паэзіі. 2. Што “кампенсуе” ў Св своеасаблівую рытмічную “недастатковасць”? 3. Раскрыйце механізм узнікнення эмоцый, у тым ліку -- паэтычных. 4. Як вы разумееце два тыпы паэтычнай вобразнасці -- канкрэтна-пачуццёвую і ўмоўна-асацыятыўную? Чаму Св шырока карыстаецца менавіта другім тыпам вобразнасці? 5. Падтэкставасць, з аднаго боку, і празаізацыя радка, з другога -- прыналежнасць Св. Чым гэта выклікана? 6. У чым заключаецца ідэйна-тэматычная і інтанацыйна-сінтаксічная своеасаблівасць Св? 7. Пералічыце ў храналагічнай паслядоўнасці гісторыю развіцця сістэм вершавання ў беларускай паэзіі за апошнія шэсцьсот гадоў яе пісьмовага існавання.

ШЛЯХАМІ БЕЛАРУСКАГА ВЕРША

ВІНЦЭНТ ДУНІН-МАРЦІНКЕВІЧ
І ЯГО ПОШУКІ "БЕЛАРУСКАГА ВЕРША"

Умеў ён прынадна настроіць
Тон ёмкі ў дудзе-самагудзе,
Што нам і цяпер яна грае,
І вечна канца ёй не будзе.

Янка Купала.
Памяці Вінцука Марцінкевіча. 1910 г.

ЗГАДВАЕМ УДЗЯЧНА І САРДЭЧНА

2008-мы год ЮНЕСКА аб'яўляла годам Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча. Значыць, веліч класіка нумар адзін новай беларускай літаратуры прызнана на сусветным узроўні. Як веліч некаторых іншых выдатнейшых пісьменнікаў

розных краін і народаў, “круглыя” юбілеі якіх святкаваліся па рашэннях таго ж ЮНЕСКА. І святкаваліся не толькі ў дзень, калі яны нарадзіліся, але цэлы год.

Калісьці ў некралогу, надрукаваным праз некаторы час пасля смерці Дуніна-Марцінкевіча ў пецярбургскім польскамоўным часопісе “Kraj” (1885, № 10), прароча пісалася: “Удзячна і сардэчна згадаюць яго некалі – калі пасталеюць – наступныя беларускія пакаленні”. У канцы ХІХ ст. і асабліва на пачатку ХХ ст. сталенне беларускай нацыі праходзіла вельмі хутка. І варта было хоць трошкі пасвятлець на палітычным небакраі Беларусі (маю на ўвазе рэвалюцыйныя падзеі 1905--1907 гг. і царскі маніфест аб “дараванні” народу некаторых свабод, у тым ліку -- свабоды друку на нацыянальных мовах), як асобу і творчасць Дуніна-Марцінкевіча пачалі ўздымаць на належную, заслужаную вышыню. Так, ужо ў 1910 г. невялікая кагорта беларусаў-адраджэнцаў годна адзначыла 25-ю гадавіну з дня смерці пісьменніка. Адзіная тады на ўвесь “Северо-Западный край” віленская беларускамоўная газета “Наша Ніва” зрабіла, што магла: прысвяціла аўтару неўміручай “Пінскай шляхты” асобны нумар (№ 48). Побач з артыкуламі Р. Зямкевіча “Вінцук Дунін-Марцінкевіч, яго жыццё і літаратурнае значэнне”, Альгерда Бульбы “Грамадзянскае становішча В. Дуніна-Марцінкевіча”, Ядвігіна Ш. “В. Дунін-Марцінкевіч у практычным жыцці”, вялікім вершам Янкі Купалы “Памяці Вінцука Марцінкевіча” быў змешчаны рэдакцыйны матэрыял. Перадавы артыкул, як сказалі б мы сёння. Хочацца прывесці вытрымку з яго, балазе думкі, выказаныя ў артыкуле, застаюцца актуальныя і цяпер: “Усе культурныя нацыі вельмі шануюць памяць найбольш заслужаных сыноў сваіх і ў гадаўшчыну іх ураджэння, смерці і т. п. успамінаюць іх заслугі. Такія нацыянальныя памінкі маюць вялікую вагу: асвячаюць перад народам жыццё і працу лепшых грамадзян, яны паказваюць моц і сілу ўсяе нацыі, каторая такіх сыноў узгадавала, развіваюць у народзе паважанне да сябе самога, будзяць нацыянальную свядомасць, а разам з гэтым заахвочваюць кожнага да працы для грамадзянства, даводзячы жывым прыкладам, што раней ці пазней родны край ацэніць тую працу павэдлуг справядлівасці”.

Нейкіх сто гадоў – для гісторыі адно імгненне! – прайшло з тае акцыі беларускіх адраджэнцаў. Але як далёка пайшла, кажучы іх выразам, “беларуская справа”! На пачатку мінулага стагоддзя трэба было “развіваць у народзе паважанне да сябе самога”, трэба было заклікаць “маладую Беларусь”, як тое рабіў Янка Купала, займаць “свой пачэсны пасад між народамі”. Не скажу, што гэтыя праблемы не стаяць перад намі і сёння, паколькі нацыянальная свядомасць і гістарычная памяць не перадаюцца генетычна, а прышчэпліваюцца кожнаму пакаленню асобна мэтаскіраваным патрыятычным выхаваннем – у сям’і, школе, грамадскай супольнасці. Аднак цяпер, на пачатку ХХІ ст., мы ўсе выразна ўсведамляем сябе беларусамі, а не нейкімі “тутэйшымі”, маем сваю дзяржаву, незалежнасць якой гарантавана Канстытуцыяй і ўспрымаецца як самая вялікая нацыянальная каштоўнасць. Беларусь заняла “свой пачэсны пасад між народамі”. І неацэнная заслуга ў гэтым – тых неафітаў у справе нацыянальнага адраджэння, у сузор’і якіх зоркай першай велічыні ззяе подзвіг Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча.

Я ўжыў слова “подзвіг”. Сапраўды, у часы Дуніна-Марцінкевіча, асабліва ў першай палове XIX ст., калі ў Расійскай імперыі яшчэ панавала сярэдневяковае прыгоннае права, калі да неймавернага сацыяльнага ўціску дадаваўся нацыянальны, калі некалькі стагоддзяў паланізацыі беларускага насельніцтва змянілася (пасля трох падзелаў Рэчы Паспалітай у канцы XVIII ст. і далучэння беларускіх зямель да Расіі) не менш гвалтоўнай яго русіфікацыяй, адкрыта ў друку заявіць, што селянін такі ж чалавек, як пан або царскі чыноўнік, а яго мова такая ж людская, як польская або руская, што “нямаш зямелькі, як Беларусь радзона!” – на гэта ўсё патрэбна была не толькі прадбачлівасць, але і вялікая мужнасць. Гэта было смелым учынкам, подзвігам. Бо толькі за пісанне, друкаванне на “простай” беларускай мове чалавеку пагражала ў лепшым выпадку насмешка ад незычліўцаў ці нават некаторых сяброў, у горшым – Сібір. Літаратурная творчасць на ёй афіцыйна кваліфікавалася як “польская інтрыга”, як жаданне, “кроме “малорусской”, создать еще “белорусскую” литературу и таким образом ослабить литературное и национальное единство, а вследствие этого и политическое могущество русского народа”. З другога боку, і большасць тагачасных нацыяналістычна настроеных польскіх дзеячаў культуры, апалагетаў узнаўлення Рэчы Паспалітай у межах 1772 г., не вітала выкарыстанне ў мастацкай творчасці беларускай мовы. Яны лічылі яе толькі польскай “гварай” (гаворкай), а беларускія землі – адно “крэсамі ўсходнімі” этнічнай Польшчы. “Хіба можна гэтую мову прыстасаваць да ўсіх намаганняў думкі і стылю і ўдасканаліць да ўзроўню самастойнай мовы?” – рытарычны пытаўся адзін з іх у варшаўскім друку.

Праўда, на шчасце, і тады былі разумныя і прадбачлівыя людзі – як у польскім, так і ў рускім асяроддзі, якія разумелі і падтрымлівалі працу Дуніна-Марцінкевіча. Так, яго імкненне пісаць па-беларуску горача вітаў у польскім друку наш зямляк, аўтарытэтны літаратар Уладзіслаў Сыракомля. З другога боку, пецярбургскі часопіс “Сын Отечества” (1856, № 52) таксама выказаўся недвухсэнсоўна пра аўтара “Гапона”: “Творы яго складаюць пачатак калі не наогул новага пісьменства беларускага… дык, у кожным разе, новай пісьмовай літаратуры, якой мы і зычым гэткага ж шчаслівага працягу, якім быў шчаслівы пачатак”.

У сваім вершы “Памяці Вінцука Марцінкевіча” Янка Купала, выяўляючы духоўную сувязь паміж Дунiным-Марцінкевічам і беларускімі адраджэнцамі пачатку XX ст. (дый увогуле паміж пісьменнікам і ўсімі беларусамі, у тым ліку і намі), пісаў:

Шмат лет не ручыла нам доля.
Крывымі вяла пуцінамі,
Не маючы ласкі і жалю
Над нашай старонкай, над намі.

Хто мы – адбірала нам памяць,
Чужыншчынай ціснула грудзі.
Не раз падцікалася з думкай,
Што мы ўжо – не мы і не людзі…

Нябожчык Вінцук Марцінкевіч
Не сцерпіў такой нашай мукі, --
Паслухаўшы сэрца, бярэ ён
Дуду беларускую ў рукі…

Як стораж, стаў смела на варце
Радзімых запушчаных гоняў,
Стаў сеяць па-свойску ўсё тое,
Што мы далей сеем сягоння.

А кемкую меў ён натуру, --
Спанатрыў, дзе праўду шукаці,
У тахт беларусавай думцы
Патрапіў запеці, зайграці [5, 134--135][1].

Для пісьменніка выказаць правільную думку, прычым “у тахт беларусавай думцы”, тым больш выказаць своечасова – вельмі важна. Ды, бадай, не самае галоўнае. Галоўнае – *па-мастацку, на высокім эстэтычным узроўні* выявіць, увасобіць тую думку ў слове. І на гэта таксама звярнуў увагу Янка Купала, кажучы пра Беларускага Дудара:

Калі засмяецца, бывала,
То хоць за бакі ты бярыся;
Калі ж і разжаліцца сумам,
Дык хоць ты з слязою жаніся [5, 135].

Да гонару Янкі Купалы, у ацэнцы творчага даробку Дуніна-Марцінкевіча ён аказаўся больш аб’ектыўны і прадбачлівы, чым, скажам, М. Багдановіч, які нават праз чатыры гады пасля паэтычнага купалаўскага выказвання, у 1914 г., сцвярджаў: “…Заслуга Марцінкевіча перад беларускай літаратурай ляжыць усё ж не ў галіне мастацкіх дасягненняў, а ў галіне чыста гістарычнай”. Тут мы з Багдановічам як з гісторыкам літаратуры катэгарычна не згодзімся. Думаю, аднак, аўтар “Вянка” не выказаўся б так катэгарычна, каб ведаў самыя значныя мастацкія творы пісьменніка. Знакамітыя камедыі Дуніна-Марцінкевіча “Пінская шляхта” і “Залёты” змаглі ўбачыць свет толькі ў 1918 г., калі Багдановіча ўжо не было ў жывых. А вершаваная аповесць “Травіца брат-сястрыца”, быліцы “Злая жонка” і “Халімон на каранацыі” – яшчэ пазней, ажно пасля Вялікай Айчыннай вайны...

Няведаннем асноўных марцінкевічаўскіх твораў абумоўлена, відавочна, і меркаванне Ф. Багушэвіча, выказанае ім у прадмове да “Смыка Беларускага” (1894): маўляў, кніжкі “якогась пана Марцінкевіча… як бы смеючыся з нашага брата (г. зн. з селяніна. – *В. Р.*) пісаны”. Сапраўды, некаторымі сваімі раннімі творамі пісьменнік, кажучы яго словамі, імкнуўся, з аднаго боку, сялян “заахвоціць… да асветы і направіць маральна”, з другога боку -- адукаваць

[1] Тут і далей у квадратных дужках даецца спасылка на спіс літаратуры, змешчаны ў канцы артыкула. Першая лічба – адпаведны нумар у спісе, другая лічба – нумар старонкі.

паноў, паказаць ім, што вясковы люд – "гэта дзеці адной маткі, што гэта пакрыўджаныя браты і хрысціяне, якія маюць права на веды, як на нябесны хлеб" (з яго допісу ў рэдакцыю варшаўскай "Gazety Polskiej" у 1861 г.). І што, гэта насмешка? В. Дунін-Марцінкевіч ніколі не смяяўся з селяніна. Больш таго, ён выдатна бачыў сацыяльную няроўнасць, усім сэрцам ненавідзеў прыгоннае права. Часам гэтую нянавісць яму ўдавалася праціснуць скрозь цэнзурнае "вушка" нават у друку. Яшчэ ў "Сялянцы", першым з твораў, які дайшоў да нас цалкам, вуснамі селяніна Ціта заявіў: "Кажуць, што мужык хіцёр, ураг сваім панам і іх абмануе. Як жа нам быць шчырымі, калі яны з-пад ногця кроў нам высысаюць і, як з гадам, з мужыком абыходзяцца. А мы ж такі апошніх сіл дабываем, штоб на іх прыхаці зарабіць". Якая ўжо тут насмешка з селяніна! Нельга не пагадзіцца з выказваннем таго ж Р. Зямкеваіча, што пісьменнік "ужыўся ў душу простага селяніна, зразумеў яго думкі, яго гора, яго тайныя душэўныя жаданні, палюбіў яго горача і ўвесь свой літаратурны талент пасвяціў падняццю яго да лепшага, людскага жыцця, каб цёмны, загнаны, забіты беларус мог свабодна аджыць і развівацца ў лепшай долі".

Трэба, разам з тым, не забываць і тое, што мы ведаем не ўсю, а толькі невялікую частку творчасці паэта і драматурга. Беларускі пісьменнік Ядвігін Ш., які вучыўся ў нелегальнай школцы для ваколічнай шляхты, якую ў 1870-я гг. арганізаваў Дунін-Марцінкевіч у сваім маёнтку Люцінка (недалёка ад Валожына) і якая ўрэшце была выкрыта царскімі агентамі і зачынена, прыгадваў, што пісьменнік шмат пісаў, складаў напісанае ў вялізны куфар, які, на жаль, быў пазней знішчаны агнём разам з хатай. Кажуць, напісанае застаецца. Відаць, выказванне гэта не зусім дакладнае: застаецца надрукаванае. Засталіся ў асноўным польскамоўныя і некаторыя беларускамоўныя творы, што ўвайшлі ў кнігі "Сялянка: Опера ў двух актах" (Вільня, 1846), "Гапон: Аповесць беларуская…" (Мінск, 1855), "Вечарніцы і Апантаны: Паэзія" (Мінск, 1855), "Цікавішся? – Прачытай: Тры аповесці і верш з нагоды" (Мінск, 1856), "Дудар беларускі, або Усяго патроху" (Мінск, 1857), "Люцінка, або Шведы на Літве: Аповед гістарычны, у 4-х абразках" (Вільня, 1861), а таксама цудам выратаваны з-пад агню царскіх цэнзараў паасобнік перакладзеных Дунінымм-Марцінкевічам першых дзвюх частак паэмы А. Міцкевіча "Пан Тадэвуш" (Вільня, 1859). Тое, што гэтыя кнігі ўбачылі свет і захаваліся, інакш як тым жа цудам не назавеш. І да паўстання 1863 г. царская цэнзура "единой и неделимой" пільна сачыла за духоўным жыццём нацыянальных ускраін. Крыху вальней (ды не надоўга) дыхнулася ў сярэдзіне 1850-х гг., пасля смерці цара Мікалая І (Палкіна – як яго празвалі), чым і скарыстаўся Дунін-Марцінкевіч. Пасля ж паўстання пра друкаванне беларускіх твораў на радзіме і гутаркі быць не магло. Так, як ні стараўся пісьменнік змясціць у афіцыйным друку свае п'есы "Пінская шляхта" (1866) і "Залёты" (1870), на якія хітрыкі ні ішоў, нічога не атрымалася. "Пінскую шляхту" нават падладзіў пад "пінчуцкую гаворку". "Пінчуцкая" магла сысці за ўкраінскую, а ставіць спектаклі тады па-ўкраінску неяк дазвалялі. Але і гэтая хітрасць не дапамагла. Друкавацца ж нелегальна за мяжой, няхай сабе і ананімна (як гэта раіў А. Ельскі і пазней рабіў Ф. Багушэвіч), было вельмі складана, дый рызыкоўна. Хоць прамы ўдзел

Дуніна-Марцінкевіча ў паўстанні 1863 г. і не быў даказаны, усё ж яго арыштавалі, ледзь не год ён сядзеў у астрозе, а пасля дваццаць год, да самай смерці, заставаўся пад наглядам паліцыі. А яшчэ ж – арышт дачкі Камілы, ссылка яе ў Сібір, хранічная адсутнасць сродкаў на жыццё, вялікая сям'я, якую трэба было ўтрымліваць, за лёс якой нельга было не хвалявацца…

Янка Купала, у адрозненне ад Багушэвіча і Багдановіча, "Пінскую шляхту" і "Залёты" Дуніна-Марцінкевіча, несумненна, ведаў, таму і ацаніў Дуніна-Марцінкевіча так высока. З "Залётамі" ён мог пазнаёміцца ў Б. Эпімах-Шыпілы, які яшчэ з 1893 г. меў копію гэтай камедыі і ў пецярбургскай кватэры якога Янка Купала жыў у 1909–1913 гг. Ды і ў згаданым вышэй нашаніўскім артыкуле Р. Зямкевіча ў ліку малавядомых твораў пісьменніка "Залёты" і "Пінская шляхта" называліся. Больш за тое, нават паведамляўся тагачасны ўладальнік гэтых аўтографаў і яго адрас: Аляксандр Ельскі, Узляны Мінскай губерні, маёнтак Замосць. Безумоўна, Янка Купала не толькі чытаў артыкул Р. Зямкевіча (якраз услед за ім у газеце друкаваўся верш "Памяці Вінцука Марцінкевіча"), але, думаецца, не мог не зрабіць усё магчымае, каб тут жа глыбей пазнаёміцца са спадчынай Дуніна-Марцінкевіча, з якой упершыню сустрэўся ў 1904 г. Менавіта тады, па ўспамінах паэта, "трапіў яму ў рукі "Гапон" ці нейкая іншая кніжка Марцінкевіча, выдадзеная за мяжой", што канчаткова вырашыла яго творчы лёс: з таго часу ён зразумеў, што ён беларус і "стаў пісаць толькі па-беларуску". Цяперашні ж працяг знаёмства з творчасцю Дуніна-Марцінкевіча выявіўся і ў пэўным уплыве аўтара "Пінскай шляхты" на аўтара "Паўлінкі" – першай купалаўскай п'есы, напісанай праз два гады пасля нашаніўскага ўшанавання Беларускага Дудара. Пра што, дарэчы, сведчаць некаторыя моманты стылёвага супадзення твораў Янкі Купалы і Дуніна-Марцінкевіча.

Вось толькі адзін прыклад.

"А як панна Мар'яна прыгожа выглядае, які свежы тварык, маўляў ружачка толькі што з пучка! З якой нецярпячкай я ждаў шчаслівага моманту, каб пацалаваць беленькую ручку панны. *(Падыходзіць з камічнай зграбнасцю і цалуе ручку Марысі. Тая, адступіўшы назад, абцірае руку хвартухом).* Панна Мар'яна! Вы не чуеце, вы не ведаеце, як я вас крэпка люблю, як я па вас ныю" [3, 277].

Гэта – не класічная сцэна заляцання шляхцюка Адольфа Быкоўскага да панны Паўлінкі. Гэта – сцэна з "Пінскай шляхты", герой якой Куторга ой як нагадвае так добра вядомы нам персанаж з купалаўскай "Паўлінкі"!..

Зрэшты, пра тое, што асобныя творы Дуніна-Марцінкевіча былі пашыраныя ў рукапісах яшчэ да іх публікацыі, сведчыць і такі факт. "Залёты" яшчэ за тры гады да таго, як яны з'явіліся ў друку, былі пастаўлены ў 1912 г. аматарскім беларускім калектывам у Вільні. І ніхто іншы, як Янка Купала, адгукнуўся на тую пастаноўку зычлівым допісам у "Нашай Ніве". Варта згадаць, што беларускі пясняр актыўна ўдзельнічаў у падрыхтоўцы "Залётаў" і "Сялянкі" да друку, перакладаў з польскай мовы на беларускую вершаваныя куплеты з гэтых твораў…

Лёс падараваў Дуніну-Марцінкевічу надзвычай арыгінальны і шырокі талент, а таксама хоць і нялёгкае, але даволі працяглае жыццё. Нарадзіўшыся ў фальварку Панюшкавічы Бабруйскага павета ў сям'і збяднелага шляхціца-арандатара, ён змог скончыць толькі мясцовае павятовае вучылішча, ведаў якога, аднак, хапіла, каб затым нейкі час, да набыцця ў 1840 г. Люцінкі, працаваць памочнікам каморніка, службоўцам палаты крымінальнага суда, перакладчыкам у Мінскай каталіцкай духоўнай кансісторыі. Усе ж астатнія веды набыты, а здольнасці развіты ім цалкам самастойна. Ён ажыццявіў шматлікія падарожжы па роднай Беларусі, а таксама ў Пецярбург, Маскву, Варшаву, Кіеў, Коўна… Ён сустракаўся і падтрымліваў сяброўскія адносіны з многімі выдатнымі сучаснікамі – кампазітарамі С. Манюшкам і К. Кржыжаноўскім, паэтамі Уладзіславам Сыракомлем, А. Пяткевічам і І. Легатовічам, гісторыкам і краязнаўцам К. Тышкевічам, спеваком і музычным крытыкам А. Валіцкім… Ён валодаў некалькімі мовамі, выдатна ведаў беларускую вусна-паэтычную творчасць, пісьмовыя літаратуры, і не толькі блізкія -- польскую, рускую і ўкраінскую, -- але і далёкія (у яго публікацыях сустракаюцца імёны Вальтэра, Дзідро, Эжэна Сю, Бальзака, Дзюма…). Усё гэта, разам узятае, і дазволіла Дуніну-Марцінкевічу шырока выявіць свой літаратурны талент. Верш, паэма, вершаваная аповесць, камедыя, фарс-вадэвіль, опернае лібрэта, публіцыстыка, паэтычны пераклад – далёка не ўсім літаратурам пашанцавала, каб ля самых іх вытокаў адразу сталі такія высокамастацкія віды і жанры, як гэта здарылася з нашай літаратурай дзякуючы Беларускаму Дудару. А да чыста літаратурнага таленту Дуніна-Марцінкевіча дадаюцца ж яшчэ і іншыя яго выдатныя здольнасці – артыста, спевака, кампазітара, рэжысёра, стваральніка і мастацкага кіраўніка першага нацыянальнага тэатральнага калектыву. Па сутнасці, аўтар лібрэта "Рэкруцкага яўрэйскага набору", "Спаборніцтва музыкаў", "Чарадзейнай вады", "Сялянкі" і іншых аперэт – бацька беларускага музычна-драматычнага тэатра. Як слушна сцвярджае А. Сабалеўскі, "Дунін-Марцінкевіч, як і Катлярэўскі на Украіне, узяў на сябе надзвычай складаную задачу – стварыць менавіта сінтэтычны тэатр, які б арганічна аб'яднаў, увабраў усе віды сцэнічнага мастацтва – драматычнага, музычнага, вакальнага, танцавальнага". Можна толькі ўявіць, якіх вышынь дасягнуў бы беларускі тэатр яшчэ ў XIX стагоддзі, калі б на тое былі спрыяльныя ўмовы! Сам жа Дунін-Марцінкевіч выдатна выявіў сябе і як актор – у ролі яўрэя Іагана Бенатана ("Рэкруцкі яўрэйскі набор", 1841), беларускага селяніна Навума Прыгаворкі ("Сялянка") і інш.

Несумненна, калі б не пэўныя аб'ектыўныя і суб'ектыўныя фактары, беларусы яшчэ ў сярэдзіне XIX ст. мелі б свайго, беларускага, Тараса Шаўчэнку. Ім, як вядома, нашмат пазней, на пачатку XX ст., стаў вялікі Янка Купала. Але, відавочна, без Дуніна-Марцінкевіча не было б у нас і Янкі Купалы. Прынамсі, *такога* Янкі Купалы, якога мы ведаем. Як без В. Жукоўскага не было б *такога* А. Пушкіна, без І. Катлярэўскага -- *такога* Т. Шаўчэнкі… На пустым месцы вялікі лес самасейна не вырастае…

АПРАЧА ЎСЯГО, І ФАЛЬКЛАРЫСТ…

Шырыня таленту Дуніна-Марцінкевіча змяшчае ў сабе многія здольнасці – літаратурныя, музычныя, артыстычныя, арганізатарскія… Да іх арганічна далучаецца яшчэ адна – здольнасць навукоўца. А менавіта навукоўца-фалькларыста.

Магчыма, для некага найменне Дуніна-Марцінкевіча фалькларыстам падасца своеасаблівай "нацяжкай". Сапраўды, ён, як і ўсе пісьменнікі-рамантыкі XIX стагоддзя, неаднаразова звяртаўся – у камедыях "Сялянка", "Пінская шляхта", паэме "Гапон", вершаванай аповесці "Купала" і інш. – да народна-паэтычнай творчасці беларусаў. Аднак гэта, зразумела, яшчэ не дае яму права называцца фалькларыстам. Мы ж не ведаем аніводнага фалькларыстычнага даследавання пісьменніка, ніводнай яго спецыяльнай публікацыі запісаў фальклорных тэкстаў -- у адрозненне, скажам, ад яго сучаснікаў А. Рыпінскага [13], Я. Чачота [11], П. Шпілеўскага [10], І. Насовіча [6] і інш. І ўсё ж, думаецца, ёсць поўная рацыя назваць Дуніна-Марцінкевіча фалькларыстам. Паспрабуем паказаць гэта на прыкладзе самага ранняга з вядомых нам сёння твораў пісьменніка – лібрэта камедыйнай оперы "Сялянка", над якой ён працаваў у 1842–1844 гг. [14].

Бадай, ва ўсіх творах першага класіка новай беларускай літаратуры мы лёгка адшукаем узоры беларускай вуснай народнай паэзіі – песні, прыпеўкі, прымаўкі, прыказкі, розныя выслоўі. Несумненна, ён іх запісваў, паколькі ўтрымаць у галаве вялікую колькасць фальклорных адзінак, прычым успомніць іх адразу, падчас творчай "ланцуговай рэакцыі", проста немагчыма. Ды і натура майстра мастацкага слова такая, што, нешта цікавае пачуўшы, ён не можа гэтага не занатаваць. Мяркуючы па ўсім, *у Дуніна-Марцінкевіча была вялікая калекцыя фальклорных твораў,* сабраная ім у розных мясцінах Беларусі, найперш на Бабруйшчыне, дзе ён нарадзіўся і правёў свае юнацкія гады, і на Валожыншчыне, дзе пражыў большую частку свайго сталага жыцця і напісаў усё, што мы сёння ведаем. Хутчэй за ўсё такія запісы захоўваліся ў яго хатнім архіве, у знакамітым старым куфры, куды ён складаў рукапісы арыгінальных твораў. Тым не менш мы сёння, хаця б часткова, можам аднавіць тыя запісы, і *аднавіць у іх аўтэнтычнасці*. Менавіта гэта пацвердзіць наша выказванне пра Дуніна-Марцінкевіча як аднаго з самых першых беларускіх фалькларыстаў, актыўнага збіральніка скарбаў народнай творчасці. І тут нам дапаможа сам *спосаб выкарыстання* пісьменнікам асобных фальклорных тэкстаў.

Мы звычайна гаворым пра творчае выкарыстанне фальклору ў арыгінальнай пісьменніцкай працы. Маецца на ўвазе наступнае: паэт, празаік або драматург, звяртаючыся да твораў розных фальклорных жанраў (казкі, песні, прыказкі, прымаўкі і г. д.), карыстаецца імі для вырашэння сваіх пэўных мастацкіх задач – стварэння канкрэтнага хранатопа твора, мадэліравання яго сюжэтнай канструкцыі, для вобразнай (у тым ліку моўнай) характарыстыкі персанажаў і інш. Пры гэтым, як правіла, сюжэты, матывы, фальклорныя моўныя клішэ і г. д. у новай мастацкай сістэме, якой з'яўляецца прыгожае

пісьменства, некалькі (а часам і значна) відазмяняюцца. Вылучыць іх з літаратурных твораў, рэстаўрыраваць у "чысты" фальклорны кампанент часта немагчыма, дый няма патрэбы. Такое стаўленне да беларускага фальклору мы можам назіраць у творчасці А. Міцкевіча, Я. Баршчэўскага, Я. Чачота, Уладзіслава Сыракомлі, П. Шпілеўскага…

Што да Дуніна-Марцінкевіча, то характар выкарыстання ім асобных кампанентаў з адметнай сістэмы беларускай вусна-паэтычнай творчасці, у першую чаргу песень, прыказак, прымавак, выразна своеасаблівы. Іх ён выкарыстоўваў (перш за ўсё ў ранні перыяд творчасці), як кажуць, жыўцом, без аўтарскай апрацоўкі, звычайна без змен устаўляў у свае творы. Такія ўстаўкі мы называем *аплікацыямі*. Перад аплікацыямі, як правіла, з'яўляліся своеасаблівыя "падводкі", якія адмяжоўвалі маўленне аўтара (персанажа) ад фальклорнага тэксту: "Знаеш прымоўку: …", "Знаеш прыгаворку: …", "Знаеш прыпавесць: …", "Добра кажа тая прыгаворка: …" і г. д.

Чым выкліканы такія шматлікія аплікацыі (іх у "Сялянцы" налічваецца каля 120)? Адказаць на гэта пытанне адназначна нельга. Праявілася тут, несумненна, добрае веданне Дуніным-Марцінкевічам фальклорных тэкстаў, своеасаблівы яго піетэт перад імі. Відаць тут і некалькі наіўны, просталінейны спосаб выкарыстання фальклору ў беларускай мастацкай літаратуры новага часу на самым раннім этапе яе развіцця (канец XVIII – пачатак XIX ст.). Разам з тым, думаецца, такое аплікацыйнае выкарыстанне малых фальклорных лірычных жанраў абумоўлена жаданнем пісьменніка ўвесці іх не толькі ў мастацкі, але і *ў навуковы, а таксама ў сацыякультурны кантэкст*. Што да навуковага кантэксту, то друкаванне ў нязменным выглядзе прыказак, прымавак, песень у складзе мастацкіх твораў было адначасова і *адной з першых у беларускай фалькларыстыцы іх публікацыяй*. Як мы ведаем, найбольш раннія запісы (1840) беларускіх народных песень, прыказак і прымавак з'явіліся ў кнізе А. Рыпінскага "Беларусь" [13]. Аднак, надрукаваная за мяжой, у Парыжы, прычым з выразнымі антыцарскімі выказваннямі, яна ў тагачаснай Беларусі распаўсюджвацца не магла. Каля 200 прыказак і прымавак, разам з некаторымі песнямі, увайшлі ў зборнік Я. Чачота "Вясковыя песенькі з-над Нёмана і Дзвіны, некаторыя прыказкі і ідыёматызмы", надрукаваны ў Вільні ў тым жа, што і "Сялянка", 1846 г. [11]. Вось, бадай, і ўсё, на што хоць тэарэтычна (але, зразумела, не практычна) мог абаперціся пісьменнік, ствараючы "Сялянку". Што да сацыякультурнага кантэксту, то ў сваіх творах арыгінальнае багацце беларускай народнай паэзіі пісьменнік наглядна дэманстраваў сваім чытачам з выразнымі асветніцкімі і выхаваўчымі мэтамі. Бо чытачамі (а ў час спектакляў – слухачамі) у той час былі ў першую чаргу прадстаўнікі апалячанай шляхты, якія і да сялян, і да ўсяго беларуска-сялянскага ставіліся грэбліва. А "чыстая ж", самай высокай пробы паэзія гучала менавіта з сялянскіх вуснаў! Значыць, і да сялян, і да беларускай мовы стаўленне пануючага класа, на думку пісьменніка, павінна было змяняцца, паляпшацца…

Вось -- як доказ папярэдніх разваг -- узоры беларускага фальклору ў запісах Дуніна-Марцінкевіча, ўзятыя з арыгінальнага двухмоўнага (беларуска-польскага) лібрэта камедыі-оперы "Сялянка" [14]. Упершыню "Сялянка" была

пастаўлена ў Мінскім гарадскім тэатры 9 лютага 1852 г. Сённяшнія чытачы "Сялянкі" (як і гледачы "Ідыліі" або "Пінскай шляхты" ў Нацыянальным драматычным тэатры імя Янкі Купалы) ведаюць твор па яго чыста беларускім варыянце, польскі тэкст для якога ў свой час пераклалі Я. Лёсік (проза) і Янка Купала (вершы). Арыгінал твора ўпершыню перадрукаваны ў першапачатковым выглядзе ў 1-ым томе падрыхтаванага Я. Янушкевічам і выдадзеным "Мастацкай літаратурай" у 2007—2008 гг. двухтомніка Дуніна-Марцінкевіча [3, 40--93].

У "Сялянцы" на беларускай мове гавораць войт Навум, Ціт і іншыя прыгонныя сяляне, на польскай – мясцовае панства. У арыгінале беларускі тэкст, як і польскі, перададзены лацінскімі літарамі. У дадзенай – кірылічнай -- публікацыі ён транскрыбіраваны. Характар тагачаснага вымаўлення ў асноўным захоўваецца (у адрозненне ад вядомага перакладнога тэксту камедыі). Гэта дае, апрача ўсяго іншага, магчымасць адчуць адметнасць гучання беларускай мовы пачатку XIX ст. А яе ж літаратурны варыянт адным з першых замацоўваў ніхто іншы, як Дунін-Марцінкевіч!

Заўважым, між іншым: нават у самае поўнае на сённяшні дзень шматтомнае выданне беларускага фальклору, што склала серыю "Беларуская народная творчасць", запісы Дуніна-Марцінкевіча-фалькларыста не ўвайшлі. Прапануем іх ніжэй, захоўваючы асноўныя асаблівасці аўтарскага напісання.

Парэміяграфія

(прыказкі, прымаўкі, ідыёмы)

Аб воўку памоўка, а ён тут.

Абецанка цацанка, а дурному радасьць.

Аддай Боская Богу, панская – пану.

Апошніх сіл дабываць [**Ціт**: А мы ж такі *апошніх сіл дабываем*, штоб на іх (паноў. – *В. Р.*) прыхаці зарабіць].

Ат Бога грэх і ат людзей сьмех.

Ат ліха ціха, а дабра ня чуваць.

Блёкату наесьціся [**Навум**: …а лятае! а бегае! як бы *блёкату наеўся*].

Брухам стол атсунуць [**Навум**: …ні калі я ў цябе *брухам стол атсунуў*, і маўчаць не буду].

Ведаў Бог, каму не даў рог.

Весел, як сват на вясельлі, здароў, як вада, а багат, як зямля.

Веліць пан, то скачы, уража!

Вешацца на шыю [**Навум**: …падсядзь к вам, дак і самі *вешаецяся на шыю*].

Вушы вянуць [**Навум**: У пана аж *вушы павялі*].

Вялікага сабакі вялікі брэх!

Гдзе толька мужык з слаўцом, там за нім пуга з узлом.

Гдзе увеселеньня, там і прэбачэня.

Горш, калі баішся: і ліха ня мінеш, і надрыжышся.

Госьць у дом, Бог у дом.

Гўбы не жалаваць [**Навум**: Відна, кум, што ты ўчора *губы ня жалаваў*].

Да Бога высока, да пана далёка.

Дабры´ бабры [**Навум**: …відна, што *дабры бабры*].

Да пары збан ваду носіць.

Даць чосу ў спіну [**Навум**: Цяпер мы паганьску сыну // *Дадзім* добра *чосу ў спіну*!].

Дзеўка як цэўка, а як гляне, дык і серца дастане.
Дзеўкі так любяць, што за кулакамі і свету Божаго ня відаць.
Духі вытрасьці [**Ціт**: Бо калі ён далей так над намі здзекавацца ня перастане, то ўсе *духі вытрасе*].
Жонка як галубка, ціха як авечэчка, прыгожа як красачка.
Жонку любі, як душу, а трасі, як грушу.
Зубоў не пазьбіраць [**Юлія**: Атчапіся, бо як трэсну, то і *зубоў не пазьбіраеш*].
І адсюль гарачо, і адтуль балячо.
І рыбы ня хачу, і адзежкі ня змачу.
І сьцены маюць вушы.
Каб жа я каму калі што якое, а то ніколі нікому нічога…
Калі важыў на рыбу, трэба важыць і на юшку.
Калі маеш грошы, то ня будзеш босы.
Калі шанцуе, то і Халімон танцуе.
Канцы ў ваду [**Навум**: Тагды гарэлка на стол, ручнікі гатовы, дай *канцы ў ваду*].
Кінь назад, а знайдзеш пярэд сабою.
Кроў высысаць [**Ціт**: Як жэ нам быць шчырымі, калі яны (паны. – *В. Р.*) з-пад ногця *кроў* нам *высысаюць*…].
К сэрцу прыпадаць [**Навум**: …бо ты мне штось вельмі *к сэрцу прыпала*].
Куды еду, туды еду, да ўсё карчмы ня міну.
Куды кінь, то клін.
Куды чорт не даступіцца, туды бабу пашле.
Любіў добрая, палюбі ж і злоя.
Мароз па скуры [**Навум**: Хоць чалавек ня баіцца, а штось *па скурэ мароз* так і падзірае!].
Маўчу, дык, пэўне, замуж хачу.
Мая душа не крывая, усё прымая.
Мужык як варона, а хіцёр як чорт.
Мужык п’ець, як у леечку льець, а як прыдзецца плаціць, то як дурань маўчыць.
Мужык дурэнь, як умее, так і пее.
Мяцеліца вымеце [**Навум**: …кланяйся нізка, пакуль яго *мяцеліца* ат нас *вымяце*].
Над сіратою Бог з калітою.
На злодзею шапка гарыць.
На чужы лоб сягаючы, трэба і свой наставіць.
Не рад, што б’юць, да яшчэ і нагамі трапечэць.
Няведаньня – нягрэшэньня.
Ня ведаўшы броду, ня сунься ў воду.
Павер жыдỳ на сваю бяду.
Пакорнае цялятка дзве маткі ссець.
Палавіць катоў у мяшок [**Навум**: Нічога, Пане! *Палавілі катоў у мяшок*].
Па ночы ўсе каты шэры.
Паньска вока каня тучыць.
Паньская міласьць, жончына вернасьць, дружба жыдоўская – усё чартоўская.
Папаўся, жучку, у панскую ручку [**Навум**: *Папаўся* наш пане *жучку* // Да *ў паньскую* ты *ручку*].
Патуль пій да еш, пакуль рот свеж: бо як умрэш, то і калом ня ўпрэш.
Пій, да розуму не прапій.
Праўдаю і вераю служыць [**Навум**: Мы ж табе будзем *праўдаю і вераю служыць*].
Прышчаміць зубамі язык [**Навум**: Ляпей *прышчаміў зубамі язык*…].
Раньняя пташэчка крылькі цярэбіць, а позьняя вочы працірае.
Распіразаць бруха [**Навум**: Ня адзін дарамаз’ед за яго сталом *распіразаў бруха*].
Самі з усамі [**Навум**: Мы і *самі з усамі*].
Саўка на куце ня будзе!

Сем бед, да адзін атвет.
Сказана, як звязана [**Навум**: Дзельна! шчэра *сказана, як звязана*].
Скора едзе той, хто мажэ.
Скура ў рабоце [**Навум**: Бо як пачуе чы даведаецца Камісар, то і *скура* будзе *ў рабоце* і апошнюю авечку адбярэ].
Слово сказано, дай дзела звязано.
Смалой лезьці ў вочы [**Ціт**: Атчапіся, жонка, *ня лезь смалой у вочы*].
Сужэнаго да ражэнаго і канём не аб'едзеш.
Сушыць сэрца [**Навум**: …дак скажы, да *ня сушы сэрца* вайтоўскаго].
Ты з варот, а ён чэрэз плот.
Чаго ж бы плакаў сьлеп, каб відзяў сьвет.
У вачах пазелянець [**Ціт**: Дык і я цябе як трасану, дык *у вачах пазялянее*].
У вушах звінець [**Навум**: А Ясьне Вяльможны Пан Пісар так на яго накрычаў, што аж мне *ў вушах* і цяпер *звеніць*].
У кулак затрубіць [**Навум**: А калі ена (бяда. – *В. Р.*) к нам прыдзя, то пэўна на бяду нашаго гада Камісара: бо штось ён вельмі цяпер *у кулак затрубіў*].
У цемя біты [**Навум**: …і я *ў цемя ня біт*].
Хоць кум, да сабака.
Хто апарыцца на малацэ, той і на ваду дмухае.
Хто б пазнаў дзятла, штоб ня яго нос?
Хто каго любіць, той таго чубіць.
Хто пад кім яму капае, часта сам у ее ўпадае.
Хто парася ўкраў, таму ў вушах пішчыць.
Хто пытае, той ня блудзіць.
Хто пярабірае чы часто мяняе, у таго заўсёды хамут гуляе.
Цягаў воўк, пацяглі воўка.
Чы ты ягодка не з нашаго агродка?
Штоб цябе параліш узяў!
Што напішэш пярцом, то ня вырубіш тапарцом.
Ядзэня было многа, але піцэня і прымусу саўсім ня было.
Языка не шчадзіць [**Навум**: Мы ж *языка не шчадзілі*, // Добра яму засалілі].
Яке дрэво, такі клін, які бацька, такі сын.
Як аняллочак [**Хор сялян**: Прыгожа *як анялочэк*].
Як воўк мяса [**Навум**: Пасуць ее, *як воўк мяса*].
Як глянуў, так і грануў.
Як граззю ў вочы [**Навум**: Ото ж рынуў прымаўкай, *як гразю ў вочы*!].
Як гусі за гусаком [**Навум**: Станьцяш усе за мною, *як гусі за гусаком*].
Як з гадам [**Ціт**: …*як з гадам* (паны. -- *В. Р.*) з мужыком абходзяцца].
Як п'яўка [**Ціт**: Ты *як п'яўка*, усю б кроў з нас выссаў!].
Як матылёчак [**Хор сялян**: А лёгка *як матылёчэк*].
Як мятлой [**Навум**: …яго атсюль *як мятлой* вымяцем].
Як пярцом [**Навум**: …рынуў слаўцом, *як пярцом*].
Як родны бацька [**Навум**: Нябошчык стары пан… быў нам *як родны бацька*].
Як сакол [**Навум**: …наежыўся як сакол].
Як цялята [**Навум**: Калі ахота начата, // Што ж стаіце, *як цялята*?].
Як чайка з за́мара [**Навум**: Прыляцеў жэ ш ты к нам, *як чайка з за́мара*].
Як ягадка [**Навум**: Бог даў дзеўку *як ягадку*].
Як яснае солнышка [**Навум**: А ты ж нам дарагі госьць, *як ясная солнышка*].

Народныя песні

Вітальная

Да прыбывай жэ к нам, яснае солнышка,
Да асьвяці ж ты нам белы аконышка!
Да разцветай у нас, прыгожа красачка!
Да прыгалуб жэ нас, мілая ласачка!
Доўго ж мы ждалі ця, наш ты кароліку!
Палётай жэ пры нас, смелы саколіку.

(На мелодыю “Мяцеліцы”)

Як пашоў жэ ш наш каваль, наш каваль
З каваліхаю на баль, дай на баль,
Да марудна ж ён ідзе, ён ідзе,
Дай дарожкі не найдзе, не найдзе;
Не пашоў жэ ш там, гдзе брод, там, гдзе брод,
Да палез ён там, гдзе лёд, там, гдзе лёд.
Ён ня борзды на ходу, на ходу,
Ззябіў жонку на ляду, на ляду!
Бадай таго каваля, каваля
Мяцеліца замяла, замяла,
Што ён яе маладу, маладу
Да змарозіў на ляду, на ляду.

(На мелодыю “Дуды”)

Я цяцёрку злавіў, ух я!
Чы ня дудка была?
Весялушка была,
Весяліла мяне
На чужой старане.
Было ў бацькі тры сыны,
Да ўсе яны Васілі:
Адзін оўцы пасе,
А той хадакі пляце,
Трэцій сядзіць на камені,
Дзяржыць дуду на рамені.
Як павесіў я дуду
Дай на зялёным дубу,
Мая дудка звалілася,
На кусочкі разбілася!
Чы ня дудка была,
Вясялушка была,
Вясяліла мяне
На чужой старане.

Прыпеўкі

Хадзі, дзеўка-чарнабрэўка,
Са мной ў скок. (*Двойчы*)
Прышчурыся і вазьміся
Смела ў бок. (*Двойчы*)
    На вуліцы тры курыцы і пявун.
Любі мяне, чарнабрыва, як Наум.
    А хто любіць гарбуз, гарбуз,
А я кацярыцу;

А хто любіць дзяўчыначку,
А хто маладзіцу.
        А хто любіць гарбуз, гарбуз,
А я люблю дыньку;
А хто любіць гаспадара,
А я гаспадыньку.

"БЕЛАРУСКІ ВЕРШ" ДУНІНА-МАРЦІНКЕВІЧА

Творчасць Дуніна-Марцінкевіча ў XX ст. прыцягвала ўвагу многіх літаратуразнаўцаў, вывучалася з розных ракурсаў. Толькі, бадай, адзін з іх, вершазнаўчы, не заняў належнага месца ў марцінкевічазнаўстве (думаю, сёння мы маем поўнае права карыстацца такім тэрмінам).

Зразумела, і ў спецыяльных марцінкевічазнаўчых даследаваннях, і ў розных іншых гісторыка- і тэарэтыка-літаратурных працах часам сустракаюцца заўвагі пра верш першага класіка новай беларускай літаратуры – пра яго сілабіку, пра імкненне танізаваць яе. Аднак нават такі тонкі і дасведчаны вершазнавец, як І. Ралько, вызначаючы ў сваёй грунтоўнай манаграфіі "Беларускі верш" (1969) шлях акцэнтнага верша ад пачатку XIX ст. да пачатку XX ст., толькі адзін раз згадаў імя Дуніна-Марцінкевіча [8, 105]. Найбольшую цікавасць верш Дуніна-Марцінкевіча выклікаў у М. Грынчыка, у яго вядомай манаграфіі "Шляхі беларускага вершаскладання" [2]. Па сутнасці, гэта першы (і, на жаль, пакуль што апошні) сур'ёзны разгляд рытмічнай адметнасці марцінкевічаўскага верша. Даследчык слушна сцвярджаў, што пісьменнік "у працэсе непасрэднай творчай практыкі… пераконваецца канчаткова ў бесперспектыўнасці запазычання гатовых форм і неабходнасці апоры на ўласна-нацыянальныя традыцыі" [2, 108]. Праўда, Грынчык так і не здолеў канкрэтна ўбачыць гэтую "апору". Аналізуючы вершаваную спадчыну аўтара "Гапона" і "Вечарніц", ён прыходзіць да высновы, што "поспехі Дуніна-Марцінкевіча ў гэтай галіне былі даволі нязначнымі, сціплымі. Сінтэзу гэтых сумежных стыхій не адбылося. Сілабічны верш губляў сваю метрычную выразнасць, а народны танізм прабіваўся толькі спарадычна, у пераважнай большасці сваімі празаічнымі інтанацыйна-сказавымі элементамі" [2, 111--112]. Даследчык гаворыць пра пошукі "нейкіх новых, не да канца выразных сінтэтычных форм" [2, 111], але не дае ім назвы, не вызначае іх сутнасць і месца ў агульнай сістэме марцінкевічаўскага вершавання. Паводле Грынчыка, "ідэя класавага салідарызму стрымлівала агульную творчую эвалюцыю пісьменніка" [2, 106]. І таму асноўны сэнс і напрамак версіфікацыйных пошукаў Дуніна-Марцінкевіча – у "пераадоленні інерцыі польскага сілабізму" [2, 110]…

Аднак ці можна згадзіцца з такім меркаваннем? Ці не выклікае яно некаторыя пытанні? Ну, напрыклад, такія. Чаму Дунін-Марцінкевіч "яшчэ не ўзнімаецца да разумення сутнасці сілаба-танічнай рытмізацыі" [2, 120]? Гэта ж быў "залаты" век рускай паэзіі, у якой тады цалкам панавала "пушкінская" сілаба-тоніка. А рускую літаратуру і творчасць А. Пушкіна ён, несумненна,

добра ведаў. Тая ж яго “Сялянка” напісана пад відавочным уплывам пушкінскай “Барышни-крестьянки”. Нібы прадчуваючы такія пытанні, Грынчык піша: “Менавіта арыентацыя на густы асвечаных слаёў грамадства прыводзіць Дуніна-Марцінкевіча да выкарыстання вершаваных форм, якія неўласцівы асаблівасцям беларускай прасодыі” [2, 106], г. зн. да сілабікі. Сапраўды, пісьменнік арыентаваўся не столькі на “неасвечаных” сялян (хоць, несумненна і на іх), колькі на “асвечанае” і адначасова апалячанае тутэйшае панства, якое (у адрозненне ад тагачаснага сялянства) было пісьменным і магло прачытаць яго творы. Праўда, тут паўстае новы сумнеў: няўжо сілабічны верш “неўласцівы асаблівасцям беларускай прасодыі”? Ён жа панаваў у беларускім вершаванні ледзь не чатыры стагоддзі -- ад Ф. Скарыны да Ф. Багушэвіча! Невядома яшчэ, ці столькі часу пражыве ў беларускай паэзіі сілаба-тоніка… З другога боку, нават у польскай паэзіі (пра глыбокае веданне якой Дунінымі-Марцінкевічам не варта і казаць) сілаба-тоніка сустракалася яшчэ ў часы М. Рэя і Я. Каханоўскага (гэта, дарэчы, паказаў у сваіх даследаваннях І. Ралько). Зразумела, з сівой даўніны і ажно да пачатку ХХ ст., калі распаўсюджанне набылі танічны верш і верлібр, у польскім вершаванні гаспадарыла сілабіка. Але ж, як слушна сцвярджае ў кнізе “Очерки истории европейского стиха” (1989) найбольш дасведчаны даследчык еўрапейскага верша М. Гаспараў, сілаба-тоніка таксама “прывілася ў польскай мове – асабліва ў лірычных, у невялікіх вершах, -- і ў другой палове ХІХ ст. дасягнула шырокага ўжывання” [1, 223]. Ды і ў першай палове таго ж стагоддзя, калі распачынаў сваю вершатворчасць Дунін-Марцінкевіч, сілаба-танічны верш нярэдка сустракаўся ў паэзіі “крэсовых” польскіх паэтаў – землякоў нашага творцы.[2] Вось, для прыкладу, верш найаўтарытэтнага настаўніка Дуніна-Марцінкевіча ў галіне паэзіі – А. Міцкевіча. Верш, у якім адчуваецца нават не харэічны рытм (найбольш часты ў польскай паэзіі), а той жа “пушкінскі” чатырохстопны ямб:

Słowiczku mój, a lieć, a piej,
Na pożegnanie piej
Wylanym łzom, spełnionym snom,
Skończonej piosnce twej…[12, 259]

Ды і ў паэзіі на беларускай мове сілаба-тоніка спарадычна сустракаецца яшчэ ў пачатку XVII ст. Прыгадаем хаця б вядомы верш Я. К. Пашкевіча “Польска квітнет лаціною, Літва квітнет русчызною…” (1621). Па сведчанні І. Ралько, рускі фалькларыст В. Бяляеў знайшоў узор сілаба-танічнага верша ў беларускай рукапіснай песні ажно ў XVI ст. [9]. І хоць сілаба-тоніка канчаткова запанавала ў беларускай літаратуры ў канцы ХІХ – пачатку ХХ ст., аднак сустракалася нямала беларускамоўных сілаба-танічных твораў і ў канцы XVIII ст. (“Уваскрэсенне Хрыстова”, “Ці чулі вы, панове, зроду”, “Песня беларускіх жаўнераў 1794 года”), і ў першай палове ХІХ ст. (“Заграй, заграй,

[2] Сілабатанізавалі польскую паэзію найперш “крэсовыя” паэты, што паходзілі з беларускіх і ўкраінскіх зямель і на творчасць якіх несумненны ўплыў аказвалі беларуская і ўкраінская мовы з іх разнамесным націскам і танічны беларускі і ўкраінскі народна-песенны верш. На гэта варта звярнуць увагу польскім вершазнаўцам.

хлопча малы” П. Багрыма, “Энеіда навыварат” В. Равінскага, “Тарас на Парнасе” К. Вераніцына). Бытавала сілаба-тоніка і ў вусна-паэтычнай народнай творчасці. І калі не з усімі, то з пераважнай большасцю такіх твораў Дунін-Марцінкевіч, несумненна, быў знаёмы. І ўсё ж да канца свайго некароткага жыцця ён у паэзіі на беларускай мове не перайшоў на “чыстую” сілаба-тоніку…

Значыць, услед за Грынчыкам і большасцю іншых літаратуразнаўцаў верш Дуніна-Марцінкевіча можна ахарактарызаваць як пераважна сілабічны? Не будзем, аднак, спяшацца з такой высновай, паколькі ён не ўкладваецца і ў пракрустава ложа чыстай сілабікі польскага гатунку. Сапраўды, нярэдка ў ім няма ў наяўнасці абавязковых прыкмет ізасілабізму (аднолькавай колькасці складоў у вершарадах) -- адсутнічаюць цэзуры, унутрырадковыя паўзы не маюць пастаяннага месца, ужываюцца апрача жаночых мужчынскія і нават дактылічныя клаўзулы… Больш таго, многія радкі паэта можна ўспрымаць як сілаба-танічныя, адно толькі з рытмічнай пераакцэнтуацыяй у асобных стопах. Вось, напрыклад, пачатак паэмы “Гапон” (1854):

Шум, крык, гоман у карчме,
Кіпіць сельская дружына,
Піва, мёд, гарэлку п’е,
Ажны курыцца чупрына.
Гаспадары за сталом
Громка гутарку вядуць,
А ляндарка з лендаром
Мёд, гарэлку раздаюць [4, 174].

Шляхам скандавання (так звычайна вызначаецца памер сілаба-танічнага верша) можна ўстанавіць, што тут мы маем справу з чатырохстопным харэем (Х4). Харэй, толькі ўжо шасцістопны цэзураваны (Х6ц), і таксама з пераакцэнтуацыяй, адчуваецца на пачатку “Быліцаў, расказаў Навума” (1857):

Паслухайце, браткі, Навума старога!
Ён у час дасужны дзянёчка святога
Будзе весць расказы аб розны быліцы,
Што здарылась намесь у нашай зямліцы,
Аб братах Калетках і паганай жонцы,
Старым Забалотным і аб Шавалонцы,
Аб каранаванні, прыгодах маскоўскіх, --
Вы зроду не чулі аб дзівах такоўскіх!.. [4, 346].

Такім чынам, з аднаго боку, у вершы Дуніна-Марцінкевіча мы бачым на кожным кроку парушэнне нормаў строгай сілабікі. З другога боку, гэты верш нельга аднесці і да сілаба-тонікі, бо нават у радках, дзе “прабіваецца” сілаба-тоніка, рытмічная мернасць яе штораз парушаецца пераакцэнтуацыяй. Відавочна, марцінкевічаўскі верш, калі яго браць цалкам як пэўную эстэтычную з’яву, нельга аналізаваць ні з пазіцый сілабікі, ні з пазіцый сілаба-тонікі. З якой жа “меркай” варта падысці да яго? Вырашаючы гэтую задачу, спынімся падрабязней на вершаванні камедыі “Сялянка”.

У “Сялянцы”, як мы ўжо казалі, паны і падпанкі гавораць па-польску, Навум Прыгаворка, Ціт і іншыя сяляне, зрэдку панна Юлія і Камісар – па-беларуску. Гэта адносіцца і да вершаванага тэксту, укладзенага ў іх вусны. У творы налічваецца 152 беларускамоўныя і амаль столькі ж (144) польскамоўных арыгінальных вершаваных радкоў (не лічачы чатырох аплікацый беларускіх народных песень, якіх да аўтарскіх аднесці нельга). Першае, што заўважаецца, -- нязначная колькасць “чыстай” сілабікі. З усіх 296 вершарадоў толькі 14, або ≈ 5 %, і то ў польскамоўным тэксце, можна аднесці да сілабічнага 13-складовіка (С13). У той жа час значна часцей сустракаецца сілаба-тоніка, прычым як у беларускамоўных, так і ў польскамоўных радках. Найчасцей – Х4 (36 радкоў), Я3 і Я4 (32 радкі) і нават Я2 (7 радкоў). Што да рыфмікі, то ў беларускамоўных вершах амаль аднолькавая колькасць рыфмаў жаночых і мужчынскіх – адпаведна 66 і 68. У польскамоўных вершах мужчынскіх рыфмаў, як і трэба было чакаць, намнога менш, чым жаночых. Але і тут яны прысутнічаюць (адпаведна 12 і 120).

Вось даволі рэдкі і ў сённяшняй беларускай паэзіі двухстопны ямб (Я2) – са звароту хора сялян да Камісара:

Здароў нам будзь!
Вяльможны Пане!
Усякі з нас
На твой прыказ
Перад табою
І з чарадою
Гатовы стане [3, 45].

А вось Я3 (адзін з рамансаў Кароля):

I niemki gospodarne
Zwracali na mnie wzrok,
Dziewice Alp figlarne
Śledziły mię krok w krok.
    Lecz zając tak mnie żadna
Nie mogła, ile ta.
Ach! Jakże ona ładna!
Jak wiele wdzięków ma! [3, 81].

Чаргаванне Я4 з Я3 -- у адной з арый Юліі:

Mężczyzna każdej tropi ślad,
Brunetki czy blondyny;
By piękne, wszystkie kochać rad,
Mężatki i dziewczyny.
    Dopóty wzdycha, płacze wciąż,
Aż serca nie ustrzeli;
W minutę, patrz!.. ten chytry wąż
Już z drugą milość dzieli [3, 82].

Тая ж сілаба-тоніка, толькі ўжо Х4, выразна адчуваецца ў арыі Камісара:

Moja luba! Moja miła!
Oczu twych czarowna siła
Wzięła serce me. Ach!
Mnie wskazałaś na katusze!
Biorąc serce, biorąc duszę,
Dajźe w zamian swe. Ach! [3, 73].

У польскіх тэкстах сустракаюцца і арыгінальнейшыя формы сілаба-танічнага верша – радковыя лагаэды, якія, магчыма, паўплывалі затым і на паэтычную творчасць Янкі Купалы – перакладчыка вершаў з "Сялянкі" на беларускую мову (як вядома, празаічны польскі тэкст пераклаў Я. Лёсік). У прыватнасці, маюцца на ўвазе ўзоры радковага лагаэда, ужытыя ў арыі Кароля (Х4Х4Х4Д3):

Nie patrz na mnie, nie patrz, proszę!
Wzrok twój serce me porywa!
Z ust twoich plyną rozkosze –
Tyś czarodziejka prawdziwa.
    Uśmiech figlarny, naiwny,
Gdy usteczka twe pokrywa,
Tak jest miły, tak jest dziwny!..
Tyś czarodziejka prawdziwa [3, 83].

Думаецца, прыкладаў зусім дастаткова, каб паказаць, што Дунін-Марцінкевіч з самага пачатку сваёй творчасці добра валодаў сілаба-тонікай.[3] Прычым заўважым, што такіх прыкладаў больш у польскамоўных творах паэта, чым у беларускамоўных. Ці не гэта адзін з доказаў таго, што *Дунін-Марцінкевіч актыўна ўдзельнічаў у пашырэнні выяўленчых магчымасцей не толькі беларускага, але і польскага, пераважна сілабічнага, верша?!*

І ўсё ж хочацца найперш паразважаць, чаму першы класік беларускай літаратуры новага часу, сучаснік А. Міцкевіча, А. Пушкіна і Т. Шаўчэнкі, не перайшоў цалкам на сілаба-танічны верш, якім, як мы бачылі, ён добра валодаў. Адразу выкажам гіпотэзу: *ён наўмысна гэтага не зрабіў*. Ён не захацеў слепа капіраваць чужыя ўзоры – ні польскую сілабіку, ні рускую сілаба-тоніку, -- а *імкнуўся стварыць уласна беларускі верш*. Прыгадаем, што амаль праз сто гадоў такую ж задачу ставіў перад сабой М. Багдановіч, даказваючы неабходнасць гэтага ў спецыяльных тэарэтычных працах і на практыцы пішучы "вершы беларускага складу".

Што ж гэта за верш?

І. Ралько, вывучаючы працэс танізацыі і сілаба-танізацыі беларускага і ўкраінскага верша пад уздзеяннем народна-паэтычнай творчасці і ў выніку ўплыву суседніх літаратур, прыйшоў да цікавых высноў адносна спалучэння прынцыпаў сілабікі і тонікі ў т. зв. *леаніне,* або *ляонінскім вершы* (8+6),

[3] Як відаць з прыкладаў, М.Грынчык не мае рацыі, кажучы, што "ўсе "спевы" і рамансы Юліі, Камісара, Кароля і іншых персанажаў, звязаных з "панскім" асяроддзем, вытрыманы ў строга сілабічных формах" [1, 105].

сілабічным у сваёй аснове, які ва ўкраінцаў і беларусаў замацаваўся ў форме *каламыйкавага верша*. Праўда, да творчасці Дуніна-Марцінкевіча даследчык амаль не звяртаўся, паколькі, зразумела, ляонінскі верш дапамагае выявіць пачуцці і перажыванні найперш паэта лірычнага, а Дунін-Марцінкевіч і ў паэзіі – найперш эпік, апавядач. Нездарма ўсе свае вялікія вершаваныя творы ён называў "аповесцямі". Адсюль – эпічны размах марцінкевічаўскага радка. Калі ў яго часам і з'яўляецца ляонінскі верш, то не ў форме чатырохрадкоўя (як таго патрабуе класічны літаратурны леанін), а двухрадкоўя:

Біце ж чалом тром сакалом, хлопцы, маладзіцы!
Гэта ж кветкі з свойскай веткі славянскай зямліцы.
("Верш Навума Прыгаворкі"; 4, 425).

Праўда, і тут мы хутчэй за ўсё маем справу не з "наследаваннем даўняй традыцыі польскай кніжнай паэзіі, дзе двувершавая страфа мела асабліва шырокае распаўсюджанне", як сцвярджае І. Ралько, а з эпічным характарам таленту Дуніна-Марцінкевіча, што пацвярджаецца яго п'есамі і вершаванымі аповесцямі. Быць добрым "чыстым" лірыкам пісьменніку не ўдавалася ні ў параўнальна шматлікіх польскамоўных вершах, ні ў адзінкавых беларускамоўных ("Павіншаванне войта Навума").

Падсумоўваючы свае назіранні над развіццём еўрапейскага вершавання, М. Гаспараў прыйшоў да цікавай высновы: "У цэлым на ўзроўні метрыкі больш уплывовымі аказваюцца патрабаванні культуры, а на ўзроўні рытмікі – патрабаванні мовы" [1, 268]. У часы Дуніна-Марцінкевіча, асабліва да паўстання 1863--1864 гг., у Беларусі, як вядома, панавала польская культура, што ў адносінах да вершавання, у тым ліку і на беларускай мове, прадвызначала выкарыстанне метрычных канонаў сілабікі. З другога боку, "патрабаванні мовы" беларускай, з яе, як і ва ўсіх усходнеславянскіх мовах, разнамесным, рухомым націскам, вялі і да рытмічнай рзнастайнасці, рухомасці, што добра ўвасабляла народна-песенная тоніка і літаратурны сілаба-танічны верш, які цалкам тады гаспадарыў у рускай паэзіі. В. Дунін-Марцінкевіч, ствараючы свае "беларускія вершы", якраз і ўлічыў уплывы суседніх культур "на ўзроўні метрыкі" – польскага квантытатыўнага (колькаснага) сілабічнага вершавання і рускага кваліатыўнага (якаснага) сілаба-танічнага вершавання. Пры гэтым ён "на ўзроўні рытмікі" абапёрся на патрабаванні беларускай мовы і беларускай вусна-паэтычнай народнай творчасці. Якраз дзеля гэтага ён, у прыватнасці, у першапублікацыі "Сялянкі", надрукаванай лацінкай, усюды ў беларускім тэксце (у адрозненне ад польскага, дзе гэтага няма) расставіў у словах націскі (на што, дарэчы, чамусьці не звярнулі ўвагу нашы вершазнаўцы). Часта ў вершах граматычныя націскі не супадаюць з рытмічнымі, парушаючы каноны сілаба-тонікі. Але гэта не бянтэжыць паэта. Ён строга захоўвае толькі два асноўныя рытмастваральныя прынцыпы свайго "беларускага верша": чаргаванне ў вершарадах аднолькавай (прыблізна аднолькавай) колькасці складоў (як у сілабічным вершаванні) і аднолькавай (прыблізна аднолькавай) колькасці моцных (апорных, сінтагматычных) акцэнтаў (як у народным

танічным вершаванні). Для своеасаблівай "падтрымкі" такога верша прыдалася не толькі расстаноўка граматычных націскаў, але і аплікацыя ў тэкст "Сялянкі" арыгінальных беларускіх народных песень і прыпевак, танічных у сваёй аснове ("…Да прыбывай жа к нам, яснае солнышка", "…Як пайшоў жа ж наш каваль, наш каваль", "…Я цяцёрку злавіў, ух я!", "…Хадзі дзеўка-чарнабрэўка", "…На вуліцы тры курыцы і пявун", "…А хто любіць гарбуз, гарбуз").

Ахарактарызаваны намі "беларускі верш" Дуніна-Марцінкевіча мы адносім да акцэнтна-складовага (АС)[4]. У "Сялянцы" з 296 беларуска- і польскамоўных вершаваных радкоў такіх 181, або ≈ 66,6 %. З іх абсалютная большасць двух- або трохакцэнтныя васьмі- ці сяміскладовікі – АС2-3/8-7. Сустракаюцца АС2/10 (у польскамоўных вершах), АС3-4/9 і АС3-4/10 (у беларускамоўных вершах). У паэтычным кантэксце ўсяго твора рытмічная кадэнцыя такога АС падначальвае сабе радкі, якія, з аднаго боку, можна было б аднесці да сілабікі і з другога – да сілаба-тонікі (з рытмічнай пераакцэнтуацыяй). Гэта асабліва добра відаць у тых месцах "Сялянкі", дзе польскамоўны і беларускамоўны тэкст суіснуюць побач, у адной і той жа сцэне п'есы. Як, напрыклад, у дуэце Юліі і Навума (Акт 1, сцэна IX):

Юлія
Cóż tam za koczkodan sunie?
Zda mi się, źe zaraz runie.
Ach! Jakaź Bachusa mina!
Навум
Ой! Нягадкая дзяўчына!
Юлія
Jego krok tutaj zwrócony,
Jego wzrok we mnie utkwiony.
Zda się jakiś zamiar miec.
Навум
Трэба к ней добра падсесць.
Юлія
Napróźnosię jednak trwoźe –
On mi w planach pomodz moźe.
Ukryjmy odrazę swą
I dobrze zbadajmy go.
Навум
Добра прыгаворка кажэ:
Скора едзе той, хто мажэ.
Трэба рыбку прысваіць,
Гарэлкаю напаіць [3, 52--53].

Тут у некаторых і польска-, і беларускамоўных радках адчуваецца Х4, як з рытмічнай пераакцэнтуацыяй, так і без яе. Аднак іх яўна недастаткова, каб

---

[4] Пра акцэнтна-складовы верш гл. вышэй – у раздзеле "Літаратурны танічны верш", а таксама ў маім "Паэтычным слоўніку" [7, 185--188].

верш аднесці да сілаба-тонікі. Можа, перад намі сілабіка? Сапраўды, першыя 6 радкоў маюць па 8 складоў. Аднак затым з'яўляюцца сяміскладовыя. Жаночыя рыфмы перапыняюцца мужчынскай, нават у польскамоўным тэксце (на 16 радкоў прыпадае 6 мужчынскіх рыфмаў). Пра цэзуру гаварыць не даводзіцца – настолькі рухомая ўнутрырадковая паўза. Адно, што пастаянна захоўваецца ва ўсіх радках, -- гэта два моцныя акцэнты. Таму верш можам вызначыць як двухакцэнтны 8—7-складовік (АС2/8-7).

Відавочна, разуменне "беларускага верша" Дуніна-Марцінкевіча як акцэнтна-складовага можна распаўсюдзіць на ўсю яго беларускамоўную (а, мабыць, і польскамоўную) паэзію. Дарэчы, тыя ранейшыя прыклады з "Гапона" і "Быліцаў, расказаў Навума", якія мы разглядалі як асобныя ўзоры сілаба-танічнага верша (з пераакцэнтуацыяй), у кантэксце названых твораў успрымаюцца не як Х4 або Х6ц, а адпаведна як АС2/7-8 і АС2-3/12. У вершаванай аповесці "Купала" сустракаем АС3-4/12 і АС2/8, у "Халімоне на каранацыі" – АС3-2/8-7 і АС3-4/12 і г. д.

Такім чынам, як нам думаецца, можна гаварыць пра "беларускі верш" Дуніна-Марцінкевіча – гэтак, напрыклад, як украінскія вершазнаўцы гавораць пра "верш Шаўчэнкі". Праўда, узнікае пытанне: чаму ён, хоць спарадычна і выкарыстоўваўся ў XIX–XX ст. (у творчасці Ф. Багушэвіча, М. Багдановіча, Янкі Купалы, Максіма Танка, Е. Лось, Р. Семашкевіча і інш.), не стаў асноўнай формай беларускага верша? Гэтаксама чаму акцэнтна-складовы "верш Шаўчэнкі", які па традыцыі ўкраінскія вершазнаўцы да гэтага часу адносяць то да "сілабічнага", то да "ўмоўна сілабічнага", не запанаваў ва ўкраінскай паэтычнай стыхіі? Адказ, відавочна, трэба шукаць у заканамернасцях развіцця еўрапейскага і ўсяго сусветнага вершавання. У тым, што "культурныя ўплывы, якія вызначаюць развіццё вершавых формаў, -- як доказна сцвердзіў М. Гаспараў, -- ніколі не дзейнічаюць ізалявана, а заўсёды перакрыжавана. Параўнальная сіла гэтых уплываў вызначаецца, па-першае, іерархіяй прэстыжу культурных традыцый… а, па-другое, ступенню блізкасці культурнага кантакту. Тое ці іншае перасільвае ў залежнасці ад канкрэтных гістарычных абставінаў" [1, 268].

У XX ст. і ў беларусаў, і ва ўкраінцаў перасілілі, несумненна, кантакты з рускай культурай, з рускім сілаба-танічным вершам.

Л і т а р а т у р а

1. *Гаспаров, М. Л.* Очерк истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров. -- М., 1989.
2. *Грынчык, М. М.* Шляхі беларускага вершаскладання / М. М. Грынчык. – Мінск, 1973.
3. *Дунін-Марцінкевіч, В.* Збор твораў: у 2 т. / Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч; уклад., прадм. Я. Янушкевіча. – Мінск, 2007. -- Т. 1: Драматычныя творы, вершаваны аповесці і апавяданні.
4. *Дунін-Марцінкевіч, В.* Творы / Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч / уклад. Я. Янушкевіча. – Мінск, 1984.
5. *Купала, Я.* Поўны збор твораў: у 9 т. / Янка Купала. – Мінск, 1996. -- Т. 2: Вершы, пераклады 1908--1910.
6. *Носович, И. И.* Белорусские пословицы и поговорки. – СПб., 1852 (Прибавл. к "Изв. второго отд-ния Акад. наук"). Сборник белорусских пословиц, составленный надворным советником И. И. Носовичем… -- СПб., 1866.

7. *Рагойша, В. П.* Акцэнтна-складовы верш / Вячаслаў Рагойша // Рагойша, В. П. Паэтычны слоўнік / Вячаслаў Рагойша. – 3-е выд., дапрац. і дапоўн. – Мінск, 2004. – С. 185 – 188.
8. *Ралько, І. Д.* Беларускі верш: старонкі гісторыі і тэорыі / І. Д. Ралько. – Мінск, 1969.
9. *Ралько, І. Д.* Верш і мова: (праблемы тэорыі і гісторыі беларускага верша) / І. Д. Ралько. – Мінск, 1986.
10. *Шпилевский, П. М.* Народные пословицы с объяснением происхождения и значения их / П. М. Шпилевский // Памятники и образцы народного языка и словесности. -- СПб., 1852. -- Тетрадь 1. -- С. 174–191.
11. *Czeczot, J.* Piosnki wieśniacze z nad Niemna i Dzwiny, niektóre przysłówia i idyotyzmy... / Jan Czeczot. – Wilno, 1846.
12. *Mickiewicz, A.* Wiersze / Adam Mickiewicz. – Warszawa, 1959.
13. *Rypiński, A.* Białoruś. Kilka slów o poezii prostego ludu naszej polskiej prowincii... / Alexander Rypiński. – Paryż, 1840.
14. Sielanka: opera we dwóch aktach, napisana przez Wincentego Dunin- Marcinkiewicza. – Wilno, 1846.

Пытанні і заданні для самаправеркі

1. Чаму Дуніна-Марцінкевіча мы называем першым класікам новай беларускай літаратуры? 2. Ф. Багушэвіч, М. Багдановіч і Янка Купала далі ацэнку ўкладу Дуніна-Марцінкевіча ў развіццё беларускага прыгожага пісьменства. Хто з іх мае большую рацыю і чаму? 3. Ахарактарызуйце шырыню і арыгінальнасць пісьменніцкага таленту Дуніна-Марцінкевіча. 4. Што дазваляе нам назваць Дуніна-Марцінкевіча яшчэ і фалькларыстам? 5. Як беларускія вершазнаўцы ацанілі ролю Дуніна-Марцінкевіча ў развіцці нацыянальнага вершавання? 6. Раскажыце пра пошукі Дунінным-Марцінкевічам "беларускага верша". Што ён уяўляе сабой? 7. Паразважайце, ці магчыма сёння вяртанне да "верша Дуніна-Марцінкевіча".

ВЕРШ У ПОЛІЛІНГВАЛЬНАЙ СПАДЧЫНЕ ЯНКІ ЛУЧЫНЫ

Здаецца, яшчэ ніхто з даследчыкаў, апрача М. Грынчыка [1, 142--145], спецыяльна не разглядаў верш Янкі Лучыны як эстэтычную сістэму. Праўда, і гэты ўдумлівы даследчык, выказаўшы (але не даказаўшы) плённую думку, што "Лучына шмат у чым папярэджваў развіццё беларускай версіфікацыі ў пазнейшыя гады, яе бліскучы ўзлёт у пачатку XX ст." [1, 145], пакінуў аўтара "Вязанкі" толькі ў шэрагу "іншых сучаснікаў і паслядоўнікаў Багушэвіча", творчасць якіх сведчыла "аб прыкметным і ўсё ўзрастаючым уплыве рускай паэтычнай культуры на беларускую паэзію канца XX ст." [1, 141]. Аднак, відавочна, паслядоўнікам Багушэвіча Янка Лучына не быў: і памёр на тры гады раней за аўтара "Дудкі Беларускай", і, хутчэй за ўсё, зусім не ведаў выдадзеных ананімна за мяжою твораў Багушэвіча (ва ўсялякім выпадку, звестак пра гэта няма). Наадварот, думаецца, менавіта Янка Лучына стымуляваў калі не напісанне, то выданне ў тагачаснай Аўстра-Венгрыі (Кракаў, 1891) і Прусіі (Познань, 1894) твораў Багушэвіча, публікуючы ў газеце "Минский листок" (за 1889–1891 гг.), "Северо-Западном календаре на 1892 год" (Мінск, 1891) і "Северо-Западном календаре на 1893 год" (Мінск, 1892) уласныя творы на беларускай мове і пераклады на беларускую мову асобных вершаў Уладзіслава Сыракомлі. У 80–90-х гг. XIX ст. іншых публікацый арыгінальных твораў на

беларускай мове ў афіцыйнай расійскай прэсе не было, а згаданыя мясцовыя выданні Багушэвіч не мог не ведаць.

Як жа выглядае метрычны рэпертуар Янкі Лучыны? Пра яго добра сведчыць *табл. 1*, у якой улічаны не толькі арыгінальныя беларускія (№ 1– 14) і рускія (№ 20–22) творы паэта, але і яго пераклады твораў Уладзіслава Сыракомлі на беларускую (№ 15–19) і твораў Уладзіслава Сыракомлі і А. Асныка – на рускую мовы (№ 23–32).

Метрычны рэпертуар твораў Янкі Лучыны *Табліца 1*

№	Назва твора	Год напі-сання	Сістэ-ма верша-вання	Памер верша	Страфіка	Коль-касць радкоў
1	Усёй трупе дабрадзея Старыцкага беларускае слова	1887	С	С12ц	А”А”Б” Б”(1-3)+ АБАБ(4)+ ААББ (5,6)	24
2	Дабрадзею артысту Манько	1887	С.-т.	Х4	(ААББ) х 9	36
3	Вясновай парой	1889	С.-т.	Х4343	(АБАБ) х 8	32
4	“Заходзіць сонца за горы…”	1889	Т	АС3/8 .	(АБАБ) х 8	32
5	Вясна	1891	С.-т.	Ан4	абаб…	16
6	Роднай старонцы	1891	С.-т.	Д4	А”Б”А” Б” + А”БА”Б + АБАБ + А”БА”Б + (А”Б”А” Б”) х 2	24
7	“Пакуль новы год настане на свеце…”	1891	С	С11ц	ААББВВ…	16
8	Стары ляснік	1892	С	С13ц	ААББВВ…	72
9	Пагудка	?	С.-т.	Х7	ААББВВ…	16
10	Што птушкі казалі	?	С.-т.	Х4343	(АБАБ) х 9	36
11	Каршун	?	С.-т.	Я4	(абаб) х 6	24
12	Сівер	?	С.-т.	Ан4	абабабаб	8
13	Што думае Янка, везучы дровы ў горад	?	С.-т.	Х4	(АБАБВГВГ) х 4	32
14	Дзень за днём	?	С.-т.	Ан2	ААБВВБ…	22
15	Ямшчык (з У.Сыракомлі)	1890	С.-т.	Ам3	(АБАБ) х 17	68
16	Горсць пшаніцы (з У.Сыракомлі)	1891	С.-т.	Х4	(АБАБ) х 34	136

17	Бусел (з У.Сыракомлі)	1892	С.-т.	Лаг радкова-стопны	(АБААБ + ВГВГ) х 4	32
18	Надта салодкія думкі (з У.Сыракомлі)	1892	С.-т.	Х4343	(АБАБ) х 14	56
19	Не я пяю – народ Божы (з У.Сыракомлі)	?	С.-т.	Х4	ААББ + (ВВГГД Д) х 2	16
20	Не ради славы иль расчёта…	1886	С.-т.	Я4	АбАб…	40
21	По поводу 100-лет-ней годовщины дня рождения лорда Байрона	1888	С.-т.	Я4	(АбАб) х 5	20
22	Джюбелини-Рядновой…	1891	С.-т.	Я6	АбАб…	20
23	Воскресенье[Поэма] (з У. Сыракомлі). Вступление.	1891	С.-т.	Х3	АбАб…	16
24	1.Утро	1891	С.-т.	Х3	АБАБ…	72
25	2.Возвращение Янка с базара	1891	С.-т.	Ан2	Абаб…	64
26	3.Плач господина арендатора	1891	С.-т.	Х4	АбАб…	60
27	4.Вечер	1891	С.-т.	Х3	АБАБ…	44
28	"Вечно поете на одне все ноты…" (з А.Асныка)	1888	С	С11ц5	(АБАБ) х 3	12
29	"Мы дети – века!..» (з А.Асныка)	1888	С.-т.	Я5	(АБАБ) х 2	8
30	«Мои златые грезы…» (з А.Асныка)	1888	С.-т.	Я3	(АбАб) х 3	12
31	"Мы – только камни…» (з А.Асныка)	1888	С.-т.	Лаг. (2стра-фы) + Д3 (1 страфа)	(АбАб) х 3	12
32	Напрасна скорбь… (з А.Асныка)	1888	С.-т.	Я4343	АБ"аБ" + вГвГ	8

Тое, якімі сістэмамі вершавання і якімі вершаванымі памерамі карыстаўся Янка Лучына, якім з іх аддаваў перавагу, відаць з *табл. 2*.

Сістэмы вершаванняі Янкі Лучыны. *Табліца 2*

Сістэмы вершавання	Колькасць вершаў	Працэнт ад агульн ай колькасці	Памеры (колькасць)
Сілаба-тоніка (С.-т.)	27	84 %	Х3 – 3; Х4 – 5; Х4343 – 3; Х7 – 1. Я3 – 1; Я4 – 3; Я5 – 1; Я6 – 1. Ам3 – 1. Д4 – 1. Ан2 – 2; Ан4 – 3. Лаг. – 2.
Сілабіка (С)	4	13 %	С11 – 2; С12 – 1; С13 – 1.
Тоніка (Т)	1	3 %	АС3/8

Янка Лучына як паэт працаваў у сілавым полі трох культур, трох моў, а тым самым -- трох рытмалагічных стыхій: беларускай народнай лірыкі (*танічнай* у сваёй аснове), польскага *сілабічнага верша* і рускай *сілаба-тонікі*. Пры гэтым ён ведаў і не мог часамі не ўлічваць законы вершавання антычнай (метрычнай) паэзіі[1], а таксама рытмічныя пошукі сучаснай паэту заходнееўрапейскай вершатворчасці. Усё гэта галоўным чынам і вызначыла выразную спецыфіку, адносна высокі ўзровень і навізну нешматлікай па колькасці, але надзвычай каштоўнай (і не толькі паводле зместу, але і вершаванай формы) паэзіі Янкі Лучыны.

Паэт, як бачым, аддаваў перавагу больш перспектыўнаму для новай беларускай паэзіі вершу сілаба-танічнаму, прычым двухскладовым яго памерам. Так, з 32 ягоных вершаваных твораў, напісаных на беларускай і рускай мовах, 27 (або 84 %) належаць да сілаба-тонікі. З іх 12 напісаны Х3, Х4 і Х5, 8 – Я3, Я4, Я5 і Я6, 6 – Ан2, Ан3 і Ан4, 1 – Д4. У гэтым, несумненна, выявіўся ўплыў на беларускамоўную і рускамоўную творчасць Янкі Лучыны рускай паэзіі, якую ён вывучаў у сценах Мінскай рускай гімназіі, з якой цесна судакранаўся, вучачыся ў Пецярбургскім тэхналагічным інстытуце, супрацоўнічаючы ў "Вестнике Европы", перакладаючы на польскую мову асобных рускіх паэтаў (у прыватнасці, У. Салаўёва). Разам з тым тут мы бачым і глыбокае веданне паэтам (магчыма, нават інтуітыўнае вычуванне) прасадычных уласцівасцей беларускай мовы (рухомы націск, паўнагалоссе), для якой (як і для рускай мовы) больш арганічная менавіта сілаба-тоніка, а не сілабіка, так характэрная для блізкай яму польскай паэзіі. У гэтым сэнсе Янка Лучына сапраўды пэўным чынам апераджаў свой час, станавіўся побач з

[1] Так, у адным з лістоў Янка Лучына разважае пра асаблівасці метра і рытму «Іліяды», гаворыць, што ўрыўкі з паэмы помніць у арыгінале «яшчэ са школы» [гл.: 2, 198].

беларускімі паэтамі пачатку XX ст., у творчасці якіх паўнаўладна загаспадарыў сілаба-танічны верш.

Сімптаматычна, што “метраном” паэта, настроены на гучанне ўсходнеславянскіх моў і іх паэзій, у значнай ступені абумовіў рытма-інтанацыйны малюнак і яго польскіх вершаў, сабраных у пасмяротнай кнізе “Poezye Jana Niesłuchowskiego” (Варшава, 1898). Абсалютная большасць твораў, што склалі гэтую кніжку, вытрымана ў кадэнцыі сілаба-тонікі, што ўвогуле не характэрна для класічнай польскай паэзіі і што надзвычай складана для ўвасаблення праз асаблівасці польскай прасодыі (фіксаваны націск на перадапошнім складзе). У кнізе ж мы сустракаемся з Х3 (“Песня аратая”, “Рунь”, “Калыханка”) і – асабліва часта – Х4 (“Пышны малюнак”, “Курс усеагульнай літаратуры канца XIX стагоддзя”,”Plus quam perfectum”, “На змярканні”, “Восень”), Я2 (“Што люблю” – рэфрэн) і Я4 (“Псальм”), Ам2 (“Дзе ты, мая песня?”), Ам3 і Ам4 (“Прадвесне”, “Голас натоўпу”, “Вясна”), Ан2 (“Абразок”), Ан3 і Ан4 (“У круг за мной, перада мной”), Д3 і Д4 (“На перавозе”, “Дзве зоркі”). У двух выпадках Янка Лучына праяўляе проста такі вершатворчую віртуознасць, даючы польскаму чытачу ўзоры сілаба-танічнага верша з мужчынскімі рыфмамі, якія амаль не сустракаюцца ў паэзіі на польскай мове. Адзін з іх -- напісаная пад уздзеяннем беларускага фальклору “Калыханка”:

Spływa nocny mrok,
Światu spokój szle…
Ale matki wzrok
Czuwa w nocnej mgle [3, 138].

Другі – напісаны Я2 рэфрэн у вершы “Што люблю?”:

Leć, koniu, leć
Choć tysiąc mil
I czereg nieć
Zachwytu chwil! [3, 105].

Спецыфічны “слых на верш” (А. Твардоўскі) выявіўся не толькі ў творчай практыцы Янкі Лучыны, але і ў яго арыгінальных тэарэтычных развагах, на якія чамусьці не звярнулі ўвагу беларускія літаратуразнаўцы. Так, ён актыўна абараняў мажлівасць перакладу старажытнай “Іліяды” метрычным вершам, не згаджаўся з думкай рэдактара варшаўскага часопіса “Życie” З. Пшасмыцкага, што “вельмі цяжка пісаць па-польску метрычным вершам і што такі верш не робіць добрага ўражання”, а таму, маўляў, “пры спальшчэнні “Іліяды” можна і належыць карыстацца сілабічным рыфмаваным вершам” [2, 197--198]. Пакінем убаку сцверджанне пра ўражанне польскага чытача ад успрымання метрычнага верша (мажліва, тут Пшасмыцкі меў большую рацыю, бо не быў, як Янка

Лучына, “заражаны” ўсходнеславянскай сілаба-тонікай). Што ж да лёгкасці і самой мажлівасці “пісаць па-польску метрычным вершам”, то гэтую ісціну мінскі паэт, як мы бачым, добра і неаднаразова даказаў уласнай творчасцю.

Калі ўлічыць напісанае Янкам Лучынам сілаба-тонікай не толькі на беларускай, але на польскай і рускай мовах, то, відаць, па колькасці выкарыстаных сілаба-танічных памераў з ім не можа параўнацца беларуская вершатворчасць за ўсё XIX ст. (маем на ўвазе працэнт твораў ад іх агульнай колькасці ў паэта). А мы па-ранейшаму нярэдка лічым яго ледзь не эпігонам Ф. Багушэвіча…

Апярэджваў свой час у галіне версіфікацыі Янка Лучына і ў іншым. Як паэт, ён быў надзелены выключным адчуваннем вершаванага рытму. Прычым гэтае адчуванне прадвызначалася думкамі, настроямі і пачуццямі, якія ён імкнуўся выявіць у паэтычным слове. Менавіта слова падначальвала сабе рытм, вызначаючы яго канкрэтны абрыс, прымушаючы мадыфікаваць нават пракрустава ложа метра. Янка Лучына ў свой час выказаў думку, якая цалкам узгадняецца з сучасным разуменнем паэтычнай інтанацыялогіі: “…Сёння ніхто не будзе чытаць вершы скандуючы, чытаюць жа іх звычайна так, як гавораць” [2, 198]. У канцы XIX ст. гэта гучала даволі смела, хутчэй як пажаданне для іншых. Сам жа Янка Лучына быў перакананы ў вядучай ролі ў вершы рытму, які ўзгадняецца з сэнсам паэтычнага выказвання (“так, як гавораць”), а не метра. Адсюль – вольнае карыстанне пірыхіямі, анакрузамі, шматлікія з’явы пераакцэнтуацыі, характэрныя ў такой колькасці, бадай што, толькі для некаторых беларускіх паэтаў другой паловы XX ст. Усё гэта настолькі мадыфікавала вершаваны памер, што падчас з цяжкасцю ўгадваецца не толькі ён, але нават сістэма вершавання, якой твор напісаны. Такі вядомы верш паэта “Пагудка”:

З песенькамі, чытацелі, нясмела прад вамі
З добрай волі станаўлюся… Жартамі, слязамі
Складалася яно тое, што тут на паперы
Пісалася у час думкі і у добрай веры.
Чы забавы з гэтых песень хоць бы крышку будзе?..
Няхай судзяць братні людзі дый на братнім судзе [2, 42].

Пераакцэнтуацыя і пірыхіі настолькі відазмянілі тут сямістопны харэй (дарэчы, адзін з самых рэдкіх памераў у беларускай паэзіі), што нават такі вопытны вершазнавец, як М. Грынчык, убачыў тут… сілабіку. У прыватнасці, ён адзначаў: “…З усіх вядомых вершаў Янкі Лучыны два (“Пагудка” і “Стары ляснік”) напісаны сілабічным памерам, астатнія вытрыманы ў даволі завершаных сілаба-танічных формах” [1, 142].

З другога боку, пад уздзеяннем жывога маўлення і танічнай беларускай народнай паэзіі мадыфікаваўся і той верш Янкі Лучыны, які быў зарыентаваны на рускую класічную сілаба-тоніку. Вось пачатак хрэстаматыйнага твора “Роднай старонцы”:

Ты параскінулась лесам, балотамі,
Выдмай пясчанай, неураджайнаю,

Маці-зямліца, і умалотамі
Хлеба нам мерку не даш звычайную.

Метрычная схема гэтай страфы выглядае так:

--´ -- -- --´ -- -- --´ -- -- --´ -- --
--´ -- -- --´ -- -- ( ) -- -- --´ -- --
--´ -- -- --´ -- ( ) -- -- --´ -- --
--´ -- -- --´ -- -- --´ ( ) -- --´ -- --

Апрача выразных пірыхіяў (у трэціх стопах другога і трэцяга радкоў), тут маюцца т. зв. сцяжэнні – выпадзенні ненаціскнога склада -- у другіх стопах другога і трэцяга радкоў, а таксама ў трэцяй стапе чацвёртага радка. Такія сцяжэнні ёсць і ў іншых строфах гэтага верша (ад аднаго да чатырох). Калі б іх было звыш 25%, мы ўжо маглі б гаварыць пра дольнік -- адзін з відаў танічнага верша, які ў еўрапейскай паэзіі (напрыклад, у Г. Гейнэ) існаваў яшчэ ў першай палове XIX ст., але ў паэзіі беларускай стала прыжыўся толькі ў другой палове XX ст. (Максім Танк, П. Панчанка, У. Караткевіч і інш.). Шматлікія сцяжэнні прысутнічаюць у большасці вершаў Янкі Лучыны. Такім чынам, працэс узнікнення беларускага дольніка можна аднесці прынамсі на паўстагоддзе раней, на канец XIX ст.

Сустракаюцца ў Янкі Лучыны і іншыя цікавыя віды верша: акцэнтна-складовы – "Заходзіць сонца за горы…" (АСЗ/8), мадыфікацыя каламыйкавага памеру ("Што птушкі казалі"), радкова-стопны лагаэд (пераклад верша Уладзіслава Сыракомлі "Бусел"). Усё гэта сведчыць пра добра развітае ў яго адчуванне "тэмпераменту радка" (М. Святлоў). А таксама – пра арганічны ўплыў на паэта трох суседніх славянскіх культур, моў, паэзій, што, урэшце, і прывяло да стварэння новых вершатворчых прынцыпаў, якія ў многім апярэджвалі свой час.

Л і т а р а т у р а
1. *Грынчык, М. М.* Шляхі беларускага вершаскладання / М. М. Грынчык. – Мінск, 1973.
2. *Лучына, Я.* Творы / Янка Лучына; уклад., прадм. і каментар У. Мархеля. – Мінск, 1988.
3. Poezje Jana Niesłuchowskiego. – Warshawa, 1898.

Пытанні і заданні для самаправеркі

1. Ці быў Янка Лучына паслядоўнікам Ф. Багушэвіча? 2. Дайце характарыстыку метрычнаму рэпертуару лірыкі Янкі Лучыны. 3. У чым і як Янка Лучына папярэджваў развіццё беларускай версіфікацыі? 4. Якія арыгінальныя віды і формы верша сустракаюцца ў творчасці аўтара "Вянка"?

ЖЫЦЦЁ І ПАЭЗІЯ ФРАНЦІШКА БАГУШЭВІЧА Ў ІНТЭР'ЕРЫ XIX СТАГОДДЗЯ

У 1884 годзе памёр класік новай беларускай літаратуры Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч (1808—1884). Годам пазней упершыню з'явіліся ў друку

публікацыі другога яе класіка – Францішка Багушэвіча (1840—1900), свядомае жыццё і творчасць якога прыпалі на другую палову XIX ст. За гэтае стагоддзе еўрапейскія, у тым ліку беларуская, літаратуры прайшлі шлях ад рамантызму да рэалізму, які ў савецкім літаратуразнаўстве атрымаў назву класічны, або крытычны, рэалізм, а ў заходнім – пазітывізм. Такі пераход, у прыватнасці, назіраўся ўжо ў творчасці Дуніна-Марцінкевіча. Але развіў і канчаткова замацаваў яго ў беларускай літаратуры менавіта Багушэвіч.

Узнікненне рэалізму ў розных краінах было абумоўлена не толькі чыста эстэтычнымі, але і грамадска-палітычнымі абставінамі. У Расійскай імперыі у 1861 г. было нарэшце адменена прыгоннае права. Аднак рэформа царскім урадам была праведзена, вядома ж, не на карысць сялян. Ні належных зямельных надзелаў, ні волі яны не атрымалі. Гэта вельмі добра паказаў Багушэвіч у сваіх вершах, у апавяданні “Траляленачка”. Засталося, як і раней: “адзін… у золаце з плеч да ног, а другому, каб прыкрыцца хоць анучай, – велькі труд” (“Бог не роўна дзеле”). Сяляне масава ператвараліся ў найманых рабочых, жыццё якіх было таксама нялёгкае. Што да волі, то не ставала і яе. Замест ранейшых прыгнятальнікаў з’явілася цэлая плойма новых. У вершы “Быў у чысцы” Багушэвіч вуснамі селяніна Мацея пералічвае тых, ранейшых, і другіх, новых…

Да прыгнёту сацыяльнага далучаўся нацыянальны. Яшчэ за год да нараджэння Багушэвіча (1839) была афіцыйна ліквідавана на Беларусі уніяцкая царква, да якой традыцыйна належалі бяднейшыя слаі насельніцтва і якая ўжывала ў набажэнстве і беларускую мову. У год жа нараджэння пісьменніка (1840) “по высочайшему повелению” цара Мікалая I пад забарону трапілі ўжо самі словы “Беларусь” і “Літва”, якімі дагэтуль называліся беларускія землі (тэрыторыя цяперашняй этнічнай Літвы тады мела назвы Жэмайція і Аўкшайція). Сённяшняя Беларусь на доўгі час атрымала назву “Северо-Западный край”. Беларуская мова не дапускалася да афіцыйнага ўжытку. Яна не прызнавалася, не лічылася самастойнай, а толькі гаворкай (“наречием”) рускай мовы. У ліпені 1863 г. з’явіўся Валуеўскі цыркуляр (П. Валуеў – тагачасны міністр унутраных спраў Расіі), якім забаранялася выкарыстоўваць украінскую мову ў друку і ў навучальных установах, паколькі, як там гаварылася, “ніякай асобнай маларасійскай мовы не было, няма і быць не можа”. Цыркуляр той пачаў аўтаматычна распаўсюджвацца і на беларускую мову. Аднак калі літаратары з расійскай часткі Украіны маглі публікавацца ў Аўстра-Венгрыі (напрыклад, у Львове), куды ў выніку падзелаў Рэчы Паспалітай трапілі заходнеўкраінскія землі і дзе такога жорсткага нацыянальнага ўціску не было (там выходзілі газеты, часопісы, кнігі на ўкраінскай мове), то беларускія пісьменнікі такіх магчымасцей зусім не мелі. Менавіта таму той жа Багушэвіч вымушаны быў друкаваць свае кнігі, ды і то пад псеўданімамі, далёка за межамі радзімы, на этнічна чужых тэрыторыях – у той жа Аўстра-Венгрыі (Кракаў), у Прусіі (Познань) і затым таемна перавозіць іх у Беларусь. Нават у пачатку XX ст. трэба было падманваць царскую цэнзуру, каб, у прыватнасці, выдаць у Пецярбургу зборнік Янкі Лучыны “Вязанка”

(1903), -- называць гэтае выданне кнігай на… балгарскай мове. На балгарскай мове, у адрозненне ад беларускай, у Расіі друк не забараняўся…

Аднак беларусы не скарыліся ні сацыяльнаму, ні нацыянальнаму прыгнёту. У 1863 г. у Польшчы ўспыхнула нацыянальна-вызваленчае паўстанне. Яно перакінулася і на беларускія землі. Тут яго ўзначаліў таленавіты публіцыст, прадаўжальнік справы рускіх рэвалюцыйных дэмакратаў, юрыст па адукацыі Кастусь Каліноўскі (1838—1864). “Каго любіш? – Люблю Беларусь!” – такі быў пароль беларускіх паўстанцаў, у якім, бадай, упершыню так выразна пачала ўвасабляцца на практыцы беларуская нацыянальная ідэя. У самога ж Каліноўскага, апрача іншага, яна сцвердзілася ў стварэнні першай газеты на беларускай мове “Мужыцкая праўда” (зразумела, падпольнай; выйшла ўсяго 7 нумароў), ва ўласнай беларускамоўнай рэвалюцыйнай публіцыстыцы і паэзіі.

Паўстанне ў выніку пэўных аб’ектыўных і суб’ектыўных прычын не закончылася перамогай. Пасля задушэння яго царскім генералам Мураўёвым (за жорсткасць яго празвалі “вешальнікам”) у Беларусі на некалькі дзесяцігоддзяў настала чорная паласа рэакцыі. Сам Каліноўскі быў павешаны ў Вільні. Тысячы ўдзельнікаў паўстання – найбольш адукаваная, грамадзянска актыўная частка насельніцтва – былі расстраляны, асуджаны на катаргу, сасланы ў Сібір. Царскі ўрад распачаў планамернае выкараненне “польскага элементу” ў “Северо-Западном крае”. У выніку гэтых захадаў паланізацыя беларускіх зямель у значнай ступені прыпынілася. Аднак, на змену ёй, прыйшла інтэнсіўная і адкрытая русіфікацыя. “Руская адукацыя мацней за рускі штык” – гэтыя словы І. Карнілава, які пасля паўстання ўзначаліў Віленскую вучэбную акругу (ёй падпарадкоўваліся ўсе навучальныя ўстановы на беларускай зямлі), сталі вызначаць напрамак адукацыі тагачасных пачатковых царкоўна-прыходскіх школ і настаўніцкіх семінарый. Не толькі школы, а нават усе прызначаныя для народнага чытання кнігі, паводле таго ж Карнілава, павінны былі садзейнічаць “распространению православно-христианского учения и возбуждению в народе сознания, что он -- русский” [1, с. 17]. Беларуская мова ў такія школы, семінарыі і кнігі, вядома ж, і блізка не дапускалася.

І ўсё ж пачатае Каліноўскім не прапала дарэмна. Яно адгукнулася ў пашырэнні ў часе паўстання і пасля яго шматлікіх ананімных вершаваных і празаічных гутарак – твораў, у якіх у форме непаспешлівага, доказнага дыялогу асвятляліся сацыяльна-палітычныя (зямля і воля, адмена прыгоннага права, характар эксплуатацыі рабочага чалавека) і маральна-этычныя (праўда і крыўда, п’янства, распуста моладзі) праблемы (“Вось цяпер які люд стаў”, “Гутарка двух суседаў”, “Гутарка Данілы са Сцяпанам”, “Дзядзька Антон”, “Гутарка пана з селянінам” і інш.). У канцы ж стагоддзя ідэі Каліноўскага падхапілі беларускія народнікі, студэнты Пецярбургскіх ВНУ, якія сталі выдаваць на гектографе падпольны часопіс “Гоман” (1884). Ніякія забароны, ніякія рэпрэсіі не маглі пазбавіць беларусаў і іх душы – роднай мовы, не маглі таленавітых насельнікаў краю прымусіць замаўчаць, не тварыць на ёй. Многае значыла і маральная падтрымка вядомых рускіх рэвалюцыйных дэмакратаў. Так, у славутым часопісе “Современник” у 1860 г. М. Дабралюбаў у артыкуле “Рысы

для характарыстыкі рускага простанароддзя” пісаў: “Адносна беларускага селяніна справа даўно вырашана: забіты канчаткова, так што нават пазбавіўся ўжывання чалавечых здольнасцей. Не ведаем, у якой ступені ілжывае гэта меркаванне, таму што не вывучалі спецыяльна беларускі край; але паверыць яму, зразумела, не можам. Цэлы край вось так узялі ды і забілі, -- як бы не так! Гэта таксама, як італьянцаў забілі, расслабілі, пазбавілі любові да радзімы і да свабоды!.. Паглядзіце цяпер на іх… Ва ўсялякім разе, пытанне характарыстыкі беларусаў павінна хутка быць растлумачана працамі мясцовых пісьменнікаў. Паглядзім, што яшчэ скажуць самі беларусы…” [1, с. 12].

І беларусы неўзабаве сказалі. І сказалі найперш вуснамі Багушэвіча.

* * *

Нарадзіўся Францішак Казіміравіч Багушэвіч 21 сакавіка 1840 г. у вёсцы Свіраны на Віленшчыне ў сям’і небагатага шляхціца каталіцкага веравызнання. Сёння Свіраны – невялікі хутар на тэрыторыі Літвы, дзе ад былога шляхецкага маёнтка засталіся толькі старыя ліпавыя прысады. Аднак сапраўдны “родны кут” пісьменніка – гэта вёска Кушляны цяперашняга Смаргонскага раёна, куды сям’я Багушэвічаў пераехала ў 1846 г. Тая хата, у якой Францішак правёў свае лепшыя дзіцячыя і юначыя гады, не захавалася. Але ў атачэнні стогадовых ліпаў і ясеняў стаіць дагэтуль другая хата, якую ў канцы 1890-х гг. пабудаваў сам пісьменнік і дзе ён жыў і тварыў ажно да сваёй смерці 28 красавіка 1900 г. У гэтай хаце ў 1990 г. распачаў сваю працу мемарыяльны музей Францішка Багушэвіча. У суседніх Жупранах устаноўлены помнік аўтару “Дудкі Беларускай”. А ў Смаргоні ў Дзень беларускага пісьменства ў 2009 г. быў урачыста адкрыты яшчэ адзін велічны помнік пісьменніку работы скульптараў Л. і С. Гумілеўскіх. Так беларусы ўшаноўваюць памяць класіка роднай літаратуры.

Пачатковую адукацыю Францішак атрымаў дома, з дапамогай “дарэктараў” (найманых настаўнікаў). Потым была Віленская гімназія, якую ў ліку чатырох лепшых вучняў ён скончыў якраз у год адмены прыгоннага права. У тым жа годзе паехаў у сталіцу Расійскай імперыі і стаў студэнтам фізіка-матэматычнага факультэта Пецярбургскага універсітэта, які годам раней (толькі юрыдычны факультэт) закончыў Кастусь Каліноўскі.

1861 год для расійскай грамадскасці стаў знакавым не толькі ў сацыяльна-палітычным сэнсе. У сакавіку жыхары Пецярбурга назаўсёды развіталіся са славутым украінскім Кабзаром – Тарасам Шаўчэнкам. А 17 лістапада ў Пецярбургу памёр Дабралюбаў. Магчыма, у пахавальнай працэсіі, успамінаючы словы вялікага рускага крытыка пра беларусаў, ішоў і Багушэвіч… Дарэчы, у тыя дні ён развітваўся не толькі з Дабралюбавым, але і з універсітэтам, адмовіўшыся, як і многія яго калегі, прыняць новыя універсітэцкія правілы, якія рэзка абмяжоўвалі свабоду студэнтаў.

Вярнуўшыся на радзіму, Багушэвіч едзе працаваць настаўнікам у Доцішкі (цяперашні Воранаўскі раён). У студзені 1863 года пачалося паўстанне пад кіраўніцтвам Каліноўскага, у якім дзейсны ўдзел прыняла ўся сям’я пісьменніка. Францішак змагаўся з царскім войскам у мясцінах, дзе яго ніхто не

ведаў, і гэта яго выратавала ад арышту. Цяжка паранены ў Аўгустоўскіх лясах, ён тайна лечыцца пад Беластокам, потым, каб пазбегнуць арышту, перабіраецца на Украіну. З дапамогай сваякоў і сяброў ён паступае ў 1865 г. у Нежынскі юрыдычны ліцэй, які заканчвае праз тры гады. Працуе судовым следчым у розных гарадах Украіны і Расіі, ажно пакуль у 1874 г. не пасяляецца ва ўкраінскім горадзе Канатопе. Тут ён ажаніўся з былой мінчанкаю Габрыэляй Шклёнік, тут у яго нарадзіліся дачка Канстанцыя і сын Тамаш. І толькі праз дваццаць гадоў пасля паўстання, калі ў сувязі з каранацыяй новага рускага цара Аляксандра III з'явіўся ўказ пра амністыю яго ўдзельнікаў, ён з сям'ёй вяртаецца на радзіму.

У пачатку 1884 г. Багушэвіч ступіў на віленскі брук. Нейкіх паўтара дзесятка гадоў адвёў яму лёс на адносна спакойную юрыдычную працу (ужо не следчага, а адваката) і напружаную літаратурную творчасць. Прычым, праца адваката была навідавоку, яна хоць і клопатная, але давала пэўны прыбытак, прыносіла часам і пахвалу, нават славу. Адвакат Багушэвіч бараніў у судзе ў асноўным "прыніжаных і абражаных" – найперш сялян, рабочых, дробных службоўцаў. А пісьменніцкая дзейнасць зусім не прыносіла прыбытку. Якраз наадварот: вымагала значных выдаткаў на друкаванне твораў за ўласны кошт. Больш таго -- забірала ўвесь вольны ад асноўнай працы час, была звязана з рызыкай страціць пасаду, нават трапіць у турму. Сапраўды, турма чакала Багушэвіча, калі б уладатрымальнікі даведаліся, што ён піша творы на забароненай беларускай мове ды яшчэ друкуе іх за межамі Расіі!

Францішак Багушэвіч, вярнуўшыся з Украіны, якая дапамагла сфармаваць яго нацыянальна-беларускую свядомасць, паказала прыклад творчасці на роднай мове, стаў, нягледзячы на ўсе небяспекі, нават на адсутнасць сямейнай падтрымкі, актыўна працаваць на карысць беларускага народа, яго мовы, літаратуры, культуры. У Пецярбургу выдаваўся ў той час польскамоўны часопіс "Край". І пісьменнік, пачынаючы з 1885 г., стаў рэгулярна пад рознымі псеўданімамі дасылаць у гэтае выданне допісы пра становішча народнай гаспадаркі, адукацыі, культуры, судовую практыку і інш. У адным з допісаў, у прыватнасці, ён звяртаў увагу судовых работнікаў на неабходнасць "ведаць усе абставіны побыту, звычаі і народную мову (чаго заўсёды не хапае)". На народнай (беларускай) мове Багушэвіч звычайна гаварыў з сялянамі як судовы адвакат. Ён збіраў матэрыялы для слоўніка жывой беларускай мовы. Гэту мову як асноўную ён абраў для сваёй літаратурнай творчасці.

Тое, што на працягу шэрагу гадоў па-беларуску пісалася таемна, склала першую кнігу паэта "Дудка Беларуская", якую ён пад псеўданімам Мацей Бурачок здолеў выдаць у Кракаве (Аўстра-Венгрыя) у 1891 г. [6]. Зноў азвалася беларускае друкаванае слова, якое маўчала ледзь не тры дзесяткі гадоў, лічачы з часу выхаду твораў Дуніна-Марцінкевіча і "Мужыцкай праўды" Каліноўскага. А ў наступным годзе ў тым жа Кракаве ананімна з'явілася ў свет і кніжачка "Тралялёначка" [9], дзе было змешчана аднайменнае апавяданне пісьменніка. Яшчэ праз два гады, ужо ў Познані (Прусія), выйшаў з друку другі паэтычны зборнік Багушэвіча – "Смык Беларускі" [8]. Праўда, псеўданім паэт абраў ужо

іншы – Шымон Рэўка з-пад Барысава. У 1896 г. “Дудка Беларуская” была перавыдадзена [7]. Ф. Багушэвіч тым самым хацеў стварыць ілюзію наяўнасці беларускага літаратурнага руху, у якім быў бы не адзін стваральнік нацыянальнай літаратуры, а хаця б некалькі. Пра гэта, у прыватнасці, сведчаць радкі прадмовы да “Смыка Беларускага”: “Граю трошкі на скрыпачцы, ну дык няхай і мая ксёнжачка завецца струмантам якім; вот я і назваў яе “Смык”. Смык ёсць, а хтось скрыпку, можа, даробе, а там была “Дудка” – вот і мы зробім музыку…” [2, с. 65]. Гэтым імкненнем было выклікана і ўпамінанне ў той самай прадмове імя Дуніна-Марцінкевіча, і ўключэнне ў кніжку верша Юркі (псеўданім Фелікса Тапчэўскага) “Панскае ігрышча”, і вершаваная палеміка з яго аўтарам (“Адказ Юрцы на “Панскае ігрышча”). Што ж да жаданай “Скрыпкі”, то сам Багушэвіч у канцы жыцця падрыхтаваў трэці зборнік вершаў, які так і назваў -- “Скрыпачка Беларуская”. І ці не было ўжо магчымасцей і сродкаў перапravіць рукапіс кніжкі за мяжу і там – зноў жа пад псеўданімам – выдаць, ці легкаверна паверыў ён афіцыйнай прапагандзе аб “дэмакратызацыі” Расіі, -- пісьменнік гэты зборнік, а таксама рукапіс кніжкі “Беларускія расказы Бурачка” здаў у мясцовую Віленскую губернскую друкарню. Як і трэба было чакаць, кнігі гэтыя царская цэнзура не прапусціла ў свет, убачыўшы “в такого рода сочинениях тенденцию, кроме “малорусской”, создать еще “белорусскую” литературу и таким образом разбить и ослабить литературное и национальное единство, а вследствие этого и политическое могущество русского народа” (з заключэння віленскага цэнзара; 1, с. 105). Рукапісы гэтых дзвюх кніжак страчаны, відаць, назаўсёды…

Кнігі Багушэвіча, што парушылі шматгадовае маўчанне беларускага нацыянальнага друку, сталі новым крокам не толькі ў беларускім прыгожым пісьменстве, але і ў станаўленні беларускай нацыянальнай ідэі, у духоўным адраджэнні беларускага народа. Яны выразна пацвердзілі думку Дабралюбава, што беларускі селянін не “забіты канчаткова”. Самахарактарыстыка селяніна-беларуса ў кнігах Багушэвіча адназначна сведчыла: у яго не вытраўлена пачуццё чалавечай годнасці, ён не прымае сацыяльны, нацыянальны і рэлігійны ўціск, крытычна ставіцца да многіх царскіх законаў, да чынавенства, панства, судовых інстанцый, імкнецца да праўды, справядлівасці, свабоды (“Як праўды шукаюць”, “У судзе”, “Хрэсьбіны Мацюка”, “У астрозе”, “Кепска будзе” і інш.)…

* * *

На першай старонцы “Дудкі Беларускай”, перад вершамі, Багушэвіч змясціў “Прадмову” [2, с. 16--17], якую распачаў шчырым і даверлівым зваротам да чытачоў: “Братцы мілыя, дзеці Зямлі-маткі маей!” Як нагадвае гэты зварот пачатак усіх сямі нумароў “Мужыцкай праўды” Каліноўскага (“Дзецюкі!”) або яго “Лісты з-пад шыбеніцы” (“Браты мае, мужыкі родныя!”)! Ці не быў знаёмы Багушэвіч з творамі гэтага беларускага рэвалюцыянера і палымянага публіцыста? Зусім верагодна, бо ён жа ўдзельнічаў, як мы ведаем, у паўстанні 1863 г. і ваяваў з царскімі войскамі пад Беластокам – там, дзе, хутчэй за ўсё, і выдавалася “Мужыцкая праўда”…

На што звяртае ўвагу, што адстойвае ў сваёй “Прадмове” Багушэвіч? Ад імя кемлівага і дасціпнага селяніна Мацея Бурачка ён распачынае гутарку “аб нашай долі-нядолі, аб нашай бацькавай спрадвечнай мове”. Як слушна сцвярджаецца ў “Прадмове”, “пазнаюць людзей ці па г а в о р ц ы, ці па адзежы, хто якую носе; ото ж г а в о р к а, язык і ёсць адзежа душы”. Такім чынам, мова – адзенне душы. Якое глыбокае і разам з тым афарыстычнае выказванне! Мацей Бурачок з усёй палкасцю абараняе родную мову, “бо яна нам ад Бога даная, як і другім добрым людцам”. Уталкоўвае сялянам, што называць яе трэба не “мужыцкай”, а “б е л а р у с к а й” (гэтае слова нават вылучана ў “Прадмове”). Пры гэтым ён адрасуецца не толькі да псіхікі, эмоцый, але і да свядомасці, ведаў. Так, ён прыгадвае часы Вялікага княства Літоўскага, у якім беларуская мова была дзяржаўнай, сцвярджае, што чытаў “ці мала старых папераў па дзвесце, па трыста гадоў таму пісаных у нашай зямлі і пісаных вялікімі панамі, а нашай мовай чысцюсенькай, як бы вот цяпер пісалася”. Відавочна, ён меў на ўвазе “Статут Вялікага княства Літоўскага”, шматлікія дакументы, напісаныя ў ХІУ—ХУІ ст. на старабеларускай мове, што ўвайшлі ў больш чым трыццаць тамоў і былі выдадзеныя ў другой палове ХІХ ст. спецыяльна створанай навуковай установай -- Віленскай Археаграфічнай камісіяй. Зразумела, простым сялянам гэтыя выданні былі недаступныя, але яны мусілі верыць (і верылі) свайму супляменніку. Як верылі і тады, калі ён прыводзіў прыклады духоўнага адраджэння іншых славянскіх народаў – балгараў, харватаў, чэхаў, украінцаў і “другіх пабратымцаў нашых”, якія ўжо мелі – у адрозненне ад беларусаў – “па-свойму пісаныя і друкованыя ксёнжачкі і газэты, і набожныя, і смешныя, і слёзныя, і гісторыйкі, і баечкі”.

Другая актуальная праблема, на якую звярнуў увагу пісьменнік, была назва той зямлі, на якой жылі беларусы. Кемлівы і дасведчаны Мацей Бурачок адпрэчвае, з аднаго боку, назву “Літва”, з другога боку – “Северо-Западный край” у дачыненні да беларускай тэрыторыі, даводзіць, што трэба карыстацца адной назвай – “Беларусь”. У той час гэта было надзвычай актуальна, бо літоўскія асветнікі-адраджэнцы актыўна пачалі замяняць назвы “Аўкшайція” і “Жэмайція” на “Літву”, і можна было падумаць, што цэнтральна- і заходнебеларускія землі, якія ў першай палове ХІХ ст. нават афіцыйна іменаваліся “Літвой”, адносяцца да этнічнай Літвы.

Нарэшце, адстойваючы неабходнасць існавання самой назвы Беларусь, аўтару “Прадмовы” патрэбна было акрэсліць і самі межы Беларусі. Разуменне “мова – народ” ён лагічна разгарнуў ў трыяду “мова – народ – краіна” і адказаў на пытанне: “Гдзе ж цяпер Беларусь?” наступным чынам: “Там, братцы, гдзе наша мова жывець: яна ад Вільна да Мазыра, ад Вітэбска за малым не да Чарнігава, гдзе Гродна, Міньск, Магілёў, Вільня і шмат мястэчкаў і вёсак…” Гэта акрэсленне Беларусі па сутнасці супала з вывадамі буйнога вучонага, заснавальніка беларусазнаўства акадэміка Я. Карскага, які прыблізна ў той самы час даследаваў розныя гаворкі беларускай мовы і складаў сваю вядомую “Карту беларускага племені”.

Акрэсленнем межаў Беларусі і завяршаецца “Прадмова” да “Дудкі беларускай”. У ёй Багушэвіч выяўляў новае, у параўнанні з ранейшымі

беларускімі пісьменнікамі, разуменне нацыянальнай ідэі. Разам з тым пасяляў гэтае разуменне ў свядомасці самых шырокіх народных мас, найперш беларускіх сялян і дробнай шляхты, апалячанай і абруселай інтэлігенцыі, прадвызначаў найбольш перспектыўныя шляхі нацыянальнага адраджэння. Побач з гэтым "Прадмова" (як і ўся творчасць Багушэвіча) даводзіла народам-суседзям: на гістарычную арэну выходзіць яшчэ адна краіна – Беларусь. Відавочна, не без уплыву Багушэвіча знакамітая польская пісьменніца Марыя Канапніцкая, якая прыязджала ў Гродна да Элізы Ажэшкі (дарэчы, добрай знаёмай Багушэвіча), выказалася так: "Тое, што ўзнікне на гэтай зямлі, будзе ні Польшча, ні Расія, а – Беларусь".

Услед за "Прадмовай" у "Дудцы беларускай" ішлі тэксты вершаваных твораў. Яны ўжо практычна, сваім гучаннем, даводзілі: ёсць беларуская мова, яна "такая ж людская і панская", як і іншыя. Менавіта на ёй можна найбольш адэкватна перадаць думкі і пачуцці людзей, якія жывуць на зямлі, што завецца Беларуссю.

* * *

Зборнік "Дудка Беларуская" адкрываўся вершам "Мая дудка". Па форме гэта – алегарычны маналог, звернуты, як і ў вядомай народнай песні ("Ой ты, дудка мая, весялушка мая…"), да дудкі, што ў дадзеным выпадку ўвасабляла сабой паэзію. Хацелася б, ой як хацелася б іграць на ёй нешта вясёлае, "каб усе ў кола, узяўшыся ў бокі, ды пайшлі у скокі… каб аж пыл курыўся". "Грай, васола грай, альбо долю дай!.." – загадвае паэт сваёй "дудцы", сваёй Музе. Але дзе тут весяліцца, калі, як ён кажа далей,

Сорак гадоў б'юся,	*Ды такой вадзіцы,*
Ніяк не звярнуся	*Ды з такой крыніцы,*
Ніяк не натраплю	*Што як хто нап'ецца,*
Вадзіцы хоць каплю,	*Дык вольным стаецца* [2, с. 19].

І тады паэт вырашае: "Кіну ж тую дудку, а зраблю другую". Якую? "Ад жалю, ад смутку". Каб яна плакала "над народу доляй", каб іграла "слёзным тонам над народу сконам". І толькі тады, калі не стане няшчасных крывавых слёз, кажа паэт, -- "тагды кончу гранне".

Перад намі, па сутнасці, творчае крэда пісьменніка-рэаліста. Для рэалізму характэрны зварот да асноўных праблем пэўнага часу, выяўленне сацыяльнай праўды жыцця. Разам з тым яму не супрацьпаказана і пэўная ўмоўнасць, што, у прыватнасці, увасабляецца ў сімволіцы, алегарычнасці. У прыватнасці, вобраз дудкі беларускай сімвалізуе сабой мастацтва з яго асноўнай мэтай – служыць працоўнаму чалавеку, стваральніку ўсіх матэрыяльных даброт.

Гаворачы (і зусім слушна) пра ўмоўнасць і нават пэўную рамантычную стылістыку ў творчасці Багушэвіча, трэба ў той жа час памятаць пра тое асноўнае, што вызначае яго творчы метад – праўдападабенства ў паказе парэформеннай рэчаіснасці Беларусі. Увогуле, *праўда* -- адзін з асноўных

матываў усёй творчасці пісьменніка. “А *праўду* сказаў Бурачок у сваёй “Дудцы”…” – так пачынае пісьменнік прадмову да “Смыка Беларускага”. У самой жа “Дудцы…” разуменне праўды персаніфікуецца, набывае рысы жывой істоты. У гэтым сэнсе паказальныя нават самі назвы некаторых вершаў Багушэвіча, у прыватнасці “Як праўды шукаюць”, “Праўда”. Калісьці Тарас Шаўчэнка, з творчасцю якога Багушэвіч, несумненна, пазнаёміўся, жывучы на Украіне, у адным са сваіх вершаў у адчаі сцвярджаў: “Няма праўды на зямлі ўсёй, // Ды няма й на небе!” Багушэвіч не такі катэгарычны. Звяртаючыся да Бога, ён просіць, каб той паслаў “*праўду* сваю тую // З неба на зямельку, слязьмі залітую”, як калісьці пасылаў свайго Сына – Ісуса Хрыста. Але, ведаючы людскую жорсткасць (укрыжаванне Хрыста), тое, што і за дзве тысячы гадоў людзі не падабрэлі і не паразумнелі, ён папярэджвае:

Пашлі ж цяпер Духа, да пашлі без цела,

Каб уся зямелька адну п р а ў д у мела! [2, с. 30].

Праўда паэта была найперш у паказе сацыяльнай несправядлівасці ў канцы XIX ст., несправядлівасці, якую, бадай, ва ўсёй тагачаснай расійскай літаратуры найвыразней выявіў менавіта беларус Багушэвіч. І выявіў ледзь не ва ўсіх вершаваных відах і жанрах, нават у жанравых разнавіднасцях песні (цыкл “Песні”). Ён добра ведаў, што ў гэтай несправядлівасці найперш вінаваты не простыя людзі, якія не маюць ні матэрыяльнага дастатку, ні ўлады, а ўсе тыя, што “*праўду* пахавалі”, “каменем накрылі, зямлю пааралі”. І ў вершы “Афяра” паэт ад імя селяніна, просіць:

Маліся ж, бабулька, да Бога,

Каб я панам ніколі не быў… [2, с. 77].

У зборным вобразе пана паэт увасобіў увогуле ўсіх прадстаўнікоў улады, прыгнятальнікаў працоўнага чалавека. Як сялянскі адвакат (і не толькі ў прафесійным сэнсе, але і ў пераносным), Багушэвіч усюды і заўсёды быў на баку пакрыўджаных. Як паэт ён мог папракнуць нават самога Створца, паколькі “Бог не роўна дзеле”: “Аднаму дзесяткі-служкі // Зарабляюць сотні сот… // Другі ж сам, аж на дзесятак, // Працуючы, лье свой пот”; “Адзін мае хатаў многа, // А вялікіх – касцёл моў… // У другога ў сцяне дзюры, // Вецер ходзе, дым і снег; Тут каровы, свінні, куры…”; “Гэты хлеба і не знае, // Толькі мяса ды пірог…// А той хлеб жуе з мякінкай, // Хлёбча квас ды лебяду” [1, с. 39]. Паэт мог іранічна пакпіць і з мужыка, з яго сацыяльнай слепаты: “Дурны мужык, як варона”. Сапраўды: “Глядзі! Горы паразрыты, // А чугункай свет абвіты: // Ўсё з мужыцкай цяжкай працы, // Усе едуць у палацы; // Ў мужыка ж няма білета! // Ці ж не дурань мужык гэта?” [2, с. 21]. Гэтую багушэвічаўскую іронію ў пачатку XX ст. падхапіў у сваім першым друкаваным вершы “Мужык” Янка Купала (“Бо я мужык, дурны мужык”). Падхапіў, каб абудзіць мужыка, заклікаць яго да змагання за лепшую долю і волю. Ф. Багушэвіч, шчыра спачуваючы мужыку, пакуль што мог адно напалохаць паноў мукамі на тым свеце – як у вершы-сненні “Быў у чысцы”. У апакаліптычнай карціне, навеянай, несумненна, “Боскай камедыяй” італьянца

Дантэ, беларускі паэт паказвае мукі “багатых паноў”: “Там паны і муруюць й аруць, // Вымятаюць і свінні пасуць, // А смалу дык, як мёд, там жаруць, // А камення, як горы, нясуць, -- // Усё ў пекле каб дно як зрабіць..” [2, с. 63].

Свабода, воля… Гэта -- другі асноўны матыў творчасці Багушэвіча. Да гэтага матыву, як і да матыву праўды, пісьменнік у сваіх творах звяртаўся неаднойчы. Ён згадваў землякоў-змагароў, “што палеглі на чужыне, // *Волі* прагнучы Айчыне” (“…Я стары, таму й не знаю”; 2, с. 104), яму хацелася верыць, што 1886 год “любоўю ўсіх нас злучыць // І *Свабоду* нам уручыць” (“Новы 1886 год”; 2, с. 95). У баладзе “Быў у чысцы”, пералічваючы новых паноў, што “нараслі” пасля адмены прыгоннага права, з болем у сэрцы ён выгукаў: “Цяпер ці не болей настала паноў, // Не надта *свабодна* у гэтай *свабодзе*” [2, с. 62]… Сапраўды, якая свабода была ў мужыка ў той час! Аднак нават такая, адносная, воля не магла параўняцца з турэмнай няволяй. Нельга не паверыць Аліндарку, галоўнаму герою паэмы “Кепска будзе!”, якога беспадстаўна пасадзілі за краты, пазбавілі волі: “От, здаецца б, і не еўшы // Быў бы сыты на *свабодзе,* // Як той кролік у гародзе. // Тут, здаецца, і сканаў бы, // За *свабоду* жыццё б даў бы!” [2, с. 56]. У гэтай паэме знаходзім выдатныя радкі з услаўленнем свабоды, па сутнасці – сапраўдную оду свабодзе. Аліндарка (чытай: паэт) апавядае, як ні птушкі, ні звяры не згаджаюцца жыць без волі, у няволі гінуць самохаць. І заканчвае свой аповед крылатымі словамі: “Як ужо ж скаціна тая // Або гадзіна праклята // І та цану *волі* знае, // Што ж для нашага-то брата, // Меўшы розум не скацінны, // Як знаць *волю* мы павінны?..” [2, с. 53]. Як гэтыя словы нагадваюць вядомае выказванне пра свабоду вольналюбівага Мцыры з аднайменнай паэмы М. Лермантава!

* * *

Францішак Багушэвіч займае выключнае месца не толькі ў гісторыі беларускай грамадскай, але, як мы маглі пераканацца, і эстэтычнай думкі другой паловы XIX ст. У прыватнасці, яго творчасць вызначыла развіццё беларускага верша апошняга дзесяцігоддзя таго ж стагоддзя і, разам з творчасцю Янкі Лучыны, у многім прадвызначыла шляхі вершавання новага перыяду беларускай літаратуры, калі ў паэзію прыйшлі Янка Купала, Якуб Колас, М. Багдановіч і іншыя майстры мастацкага слова. Найбольш наглядна і доказна паказаць гэта можна з дапамогай спецыяльных табліц, у якіх увасобіўся метрычны рэпертуар вершаваных твораў Багушэвіча, што склалі адпаведна зборнікі “Дудка Беларуская” (1891), “Смык Беларускі” (1896) ці захаваліся ў архівах (”Вершы 1897—2000 гг.”).

Метрычны даведнік да вершаў Ф. Багушэвіча. *Табліца 1*

“Дудка Беларуская”(1891)

№№ п/п	Назва твора	Колькасць радкоў	Памер	Рыфміка, строфіка

1	Мая дудка	100	АС 2/6	ААББВВ…
2	Дурны мужык, як варона	64	Х4	(ААБВББВ+ГГ)х8
3	Як праўды шукаюць	90	Раёшнік (9-13)	ААББВВ…
4	У судзе	108	Ан4ц	ААББВВ…
5	Воўк і авечка	40	Х.в. (3-4)	АБАБ…
6	Мая хата	38	С12ц	(ААББВВГГ)х5
7	Праўда	60	С12ц	ААББВВ…
8	Здарэнне	70	Х4	ААББВВ…
9	Немец	58	Х6ц	ААББВВ…
10	Думка	60	С12ц	(АБАБ)х7+ААББВВ…
11	З кірмашу	18	Х6ц	ААББВВ…
12	Падарожныя жыды	30	Раёшнік (9-13)	ААББВВ…
13	Хрэсьбіны Мацюка	85	Раёшнік (9-13)	В. р.
14	Бог не роўна дзеле	40	Х4	(АбАбВгВг)х5
15	Хцівец і скарб на святога Яна	275	С12ц	ААББВВ…
16	Гдзе чорт не можа, там бабу пашле	80	Я5454	АбАб…
17	Кепска будзе!	450	Х4	АбАб…
18	У астрозе	120	Ам4	ААББВА…
19	Быў у чысцы	132	Т3-4	АБАБвГвГ…
	Усяго радкоў,памераў	1918	10	

“Смык Беларускі” (1894)

20	Смык	48	АС 2/5	абаб…
21	Цыкл “Песні”. 1.Удава	16	Х4343	(АБАБ)х4
22	II.Гора	40	Х44443	ааббв+ААббв+ (АбАбв)х6
23	III.Песня	20	Х4444	(АБАБ)х2+(АбАб)х3+
24	IV.Сватаны	44	Х4343	(аБаБ)х11
25	V.Сватаная	72	Х4343	(аБаБ)х18
26	VI.Песня	24	Тк2	(**а**б**а**б)… **а** - рэдыф
27	VII.Песня	22	Х3	ААББВВ…
28	VIII.Калыханка	52	Х4	ААББВВ…
29	IX.Песня	32	Х4444	(АбАб)х8
30	X.Хмаркі	16	АС 2/10	(А’Б’А’Б’)х4
31	Панская ласка	36	Х4343	АБАБ…
32	Афяра	26	Ан3	АбАб+абаб…
33	Скацінная апека	60	Тк 4-3	аБаБ+АБАБ…
34	Балада	106	Тк 3-4	АБАБ,АбАб,абаб…
35	Жыдок	46	Х4	ААББВВ…
36	Не ўсім адна смерць	88	Тк3	АБАБ,аБаБ…
37	Не цурайся	64	Ан3	аБаБ,абаб…
38	Панскае ігрышча	84	Х4444	(АбАб)х21

39	Адказ Юрцы…	46	Х4	абабвв+АбАб…
40	Свая зямля	94	Тк3	абаб, АбАб…
41	Свіння і жалужы	16	П.а.2	аБ'аБ'+(АБАБ)х2+ абаб
	Усяго радкоў, памераў	1052	10	

Вершы 1897—2000 гг.

42	Яснавяльможнай пані Арэшчысе. 1891	36	Х3333	ААББ+(АБАБ)х8
43	"Сабраўшыся на тры чоўна…". 1897	34	Х4	ААББВВ, А'А'Б'Б'В'В'…
44	"Хто над жалезнай струной запанue…". 1897	8	Тк3-2	АБВБВВГГ
45	"Каму дудка паслушна…". 1897	4	Ан2	АБАБ
46	"Каб я мог напісаць…". 1897	6	Ан4цу1	ААББВВ
47	"Малімончык наш Тадэўка…". 1897	12	Х4	(АбАб)х2+АБАБ
48	"Ото ж, браце, давядзецца…". 1897	20	Х4	(АБАБ)х5
49	"Веце дзьме і вые…".	8	Х3	АБАБВГВГ
50	Свінні і бараны	86	Тк4-3	ААББВВ…
	Усяго радкоў, памераў	214	6	

Табл. 1 выразна дэманструе метрычную, страфічную і рыфмічную разнастайнасць верша Багушэвіча. У прыватнасці, мы бачым, што паэт карыстаўся часта (і найчасцей – у "Дудцы Беларускай") астрафічным вершам з парнай рыфмоўкай і жаночымі рыфмамі (№ 3, 4, 7, 27, 28 і інш.). Разам з тым у яго ўжо нярэдкія чатырохрадкоўі з перакрыжаванай рыфмоўкай (гэта асабліва заўважаецца ў "Смыку Беларускім"), якія вылучаюцца як у астрафічных вершах (№ 10, 22, 32, 34, 37 і інш.), так і выступаюць у выглядзе самастойных строфаў (21, 24, 25, 29, 38 і інш.). Паэт усё часцей звяртаецца не толькі да традыцыйных для XIX ст. жаночых рыфмаў, але мужчынскіх (№ 14, 16, 19, 22, 24, 25, 32, 40 і інш.) і нават дактылічных (№ 30, 41, 43).

Што да метрычнага малюнка Багушэвічава верша, то ён яшчэ больш разнастайны. Гэта наглядна можна ўбачыць з наступных табліц, у якіх паказаны памеры трох сістэм вершавання, якія выкарыстоўваў паэт, – танічнай, сілабічнай і сілаба-танічнай.

Танічная і сілабічная сістэмы вершавання. *Табліца 2*

Памер	№№ твораў у табліцы 1	Колькасць радкоў у "Дудцы…"	Колькасць радкоў у "Смыку…"	Колькасць радкоў у "Вершах…"	Усяго радкоў
Раёшнік (9-13)	3, 12, 13	90 + 30 + 85 =			205

		205			
Тк 2	26		24		24
Тк 3	36, 40		88 + 94 = 182		182
Тк 4-3 (3-4)	19, 33, 34, 50	132	60 + 106 = 166	86	384
Тк 3-2	44			8	8
АС 5/2	20		48		48
АС 6/2	1	100			100
АС 10/2	30		16		16
С 12ц	6, 7, 10, 15	38 + 60 + 60 + 275 = 433			433
Усяго: твораў, радкоў		Твораў – 9, радкоў -- 870	Твораў – 7, радкоў --436	Твораў – 2, радкоў --94	Твораў – 18, радкоў --1400

Адразу трэба сказаць, што надзвычай распаўсюджаная ў гісторыі беларускай літаратуры меркаванне пра Багушэвіча як прыхільніка сілабічнага верша, не мае падстаў. Так, з 18 вершаваных твораў, што адносяцца да двух некласічных – танічнай і сілабічнай – сістэм вершавання, толькі 4 можна аднесці да сілабікі: “Мая хата”, “Праўда”, “Думка”, “Хцівец і скарб на святога Яна” -- С 12ц. Прычым, у “Смыку Беларускім” і ў “Вершах 1997—2000 гг.” такіх твораў няма зусім. Магчыма, падобнае меркаванне склалася таму, што творы, напісаныя сілабікай, -- адны з найбольш вядомых у творчасці пісьменніка. Аднак яны займаюць нават сярод некласічных сістэм вершавання менш трэці (30, 9 %) па колькасці твораў і яшчэ менш (28,6 %) -- па колькасці радкоў. Што да месца сілабікі ў агульнай структуры багушэвічаўскага верша, то яна яшчэ менш адчувальная: гэта ўсяго 8 % ад усёй колькасці твораў і 13,6 % -- ад колькасці радкоў. Часцей паэт карыстаўся рознымі відамі танічнага верша: раёшнікам (“Як праўды шукаюць”, “Падарожныя жыды”, “Хрэсьбіны Мацюка”), тактавіком (“VI. Песня” – Тк2, “Не ўсім адна смерць”, “Свая зямля” – Тк3, “Хто над жалезнай струной запануе…” – Тк3-2, “Быў у чысцы”, “Скацінная апека”, “Балада”, “Свая зямля” – Тк3-4) і акцэнтна-складовым вершам (“Смык” – АС2/5, “Мая дудка” – АС2/6, “Х. Хмаркі” – АС2/10). Гэта адпаведна 28 % ад колькасці твораў і 30,4 % -- ад колькасці радкоў.

Паглядзім цяпер, якімі сілаба-танічнымі памерамі карыстаўся Багушэвіч.

Сілаба-танічная сістэма вершавання. *Табліца 3*

Памер	№№ твораў у табліцы 1	Колькасць радкоў у “Дудцы…”	Колькасць радкоў у “Смыку…”	Колькасць радкоў у “Вершах…”	Усяго радкоў
Ам4	18	120			120
Ан2	45			4	4
Ан3	32, 37		26 + 64 = 90		90
Ан4ц	4	108			108

Ан4цу1	46			6	6
Х3	27, 42, 49		22	36 + 8 = 44	66
Х4	2, 8, 14, 17, 23, 28, 29, 35, 38, 39, 43, 47, 48	64 + 70 + 40 + 450 = 627	20 + 52 + 32 + 46 + 84 + 46 = 280	34 + 12 + 20 = 66	973
Х4343	21, 24, 25, 31		16 + 44 + 72 + 36 = 168		168
Х44443	22		40		40
Х6ц	9, 11	58 + 18 = 76			76
Х в.(3-4)	5	40			40
Я5454	16	80			80
П.а.2	41		16		16
Усяго:твораў, радкоў		Твораў – 10, радкоў -1051	Твораў – 15, радкоў -- 616	Твораў – 6, радкоў -- 120	Твораў – 32, радкоў -1787

Табл. 3 добра паказвае, што ў паэтычнай творчасці Багушэвіча яўна пераважае сілаба-танічны верш. Прычым, перавага яго над вершам сілабічным выразна выяўляецца ўжо ў другім зборніку паэта – “Смык Беларускі”, дзе няма *ніводнага* сілабічнага верша. Ды і ў далейшай сваёй творчасці да сілабікі Багушэвіч не звяртаецца. Праўда, яго сілаба-тоніка, якая ўрэшце вызвалілася з цянётаў сілабікі, вельмі цесна ўзаемадзейнічала з танічным вершам, так характэрным для беларускай народнай паэзіі. Адсюль – надзвычай частыя з’явы пераакцэнтуацыі ў класічных стопах (найперш у харэічных), што падчас нават цяжка сказаць, ці гэта памер сілаба-тонікі (напрыклад, Х4 або Х4343), ці двух- або трохакцэнтны васьміскладовік (АС2-3/8), г. зн. танічны верш. Нельга не згадзіцца з вядомым беларускім тэарэтыкам літаратуры А. Яскевічам, што “ў сілаба-тоніцы Ф. Багушэвіча часам даводзіцца перачытваць асобныя месцы, каб цалкам засвоіць неабходны рытм. Метрычная рашотка ў некаторых вершах цвёрда нашчупваецца толькі на трэцім радку зачына. Не выпадкова пры такой яскрава выяўленай тэндэнцыі верша Ф. Багушэвіча да сілаба–тонікі ў беларускіх вершазнаўцаў столькі спрэчак пра метрыку яго вершаў і, па сутнасці, няма адзінай думкі пра рытмічную арганізацыю значнай часткі яго паэтычнай спадчыны” [5, 149]. Зрэшты, слушнасць такога меркавання падмацоўвае і сам даследчык, адносячы, у прыватнасці, вершы Багушэвіча “Афяру” да “добра ўпарадкаванага амфібрахія”, а “Не цурайся” – да “дактыля” [5, 146], у той час як іх памер – Ан3. Ва ўсім гэтым, апрача ўсяго, выявілася своеасаблівасць станаўлення беларускай сілаба-тонікі ў канцы XIX—пачатку XX ст. Станаўленне няпростага і неаднамомантнага, але – мэтаскіраванага і канчатковага. І хоць да беларускага сілаба-танічнага верша крыху раней за Багушэвіча прыйшоў Янка Лучына, усё ж менавіта аўтар “Дудкі Беларускай” і “Смыка Беларускага” лагічна завяршыў гэта станаўленне.

* * *

“Дудка Беларуская” і “Смык Беларускі” рознымі шляхамі нелегальна траплялі да беларусаў. Яны перадаваліся з рук у рукі, многія змешчаныя ў іх творы перапісваліся, завучваліся на памяць, фальклярызаваліся. Такім чынам Багушэвіч аказаў уплыў на грамадскую думку, на далейшае развіццё роднай літаратуры. У прыватнасці, яго малодшы літаратурны пабрацім Адам Гурыновіч (1869—1894) з удзячнасцю пісаў:

Дзякуй табе, браце, Бурачок Мацею,
За тое, што ў сэрцы збудзіў ты надзею.
Што між братоў нашых знаходзяцца людзі
З кахаючым сэрцам і баляшчай грудзяй.
Дзякуй табе, браце, і за тыя словы,
Што ўспомнілі звукі нашай роднай мовы… [3, с. 490].

Удзячны Багушэвічу пазней быў і Янка Купала, які, называючы прычыны, што прывялі яго да творчасці на беларускай мове, прыгадваў: “Пісаў спачатку па-польску… Але вось трапляюцца мне ў 1904 г. ці ў пачатку 1905 г. рэвалюцыйныя пракламацыі на беларускай мове і кніжкі “Дудка беларуская” Багушэвіча і “Гапон” ці нейкая іншая кніжка Марцінкевіча, выдадзеная за мяжой, і ўсё маё польскае пісанне пайшло прахам. З гэтага часу я пачынаю пісаць толькі па-беларуску…” [4, с. 271].

Літаратура

1. Александровіч, С. Х.; Александровіч, В. С. Беларуская літаратура XIX—пачатку XX ст.: хрэстаматыя крытычных матэрыялаў / С. Х. Александровіч, В. С. Александровіч. – Мінск, 1978.
2. Багушэвіч, Ф. Творы / Францішак Багушэвіч; уклад., прадм. Я. Янушкевіча. – Мінск, 1991.
3. Заняпад і адраджэнне: беларуская літаратура XIX стагоддзя / Уклад., прадм. і заўвагі У. Казберука. – Мінск, 2001.
4. Купала, Я. Поўны збор твораў: у 9 т. / Янка Купала. – Мінск, 2003. – Т. 9. – Кн. 1.
5. Яскевич, А. С. Ритмическая организация художественного текста. – Минск, 1991.
6. Dudka Białaruskaja Macieja Buraczka. – Kraków: Drukawau swaim kosztam Wł. L. Anczyc i Sk[a], 1891.
7. Dudka Białaruskaja Macieja Buraczka. – Kraków: Drukawau swaim kosztam Wł. L. Anczyc i Sk[a], 1896.
8. Smyk Bałaruski Szymona Reuki z pad Barysowa. – Poznań: Drukawau swaim kosztam R. Nikulski, 1894.
9. Tralalonaczka. -- Kraków: Drukawau swaim kosztam Wł. L. Anczyc i Sk[a], 1892.

Пытанні і заданні для самаправеркі

1. Ахарактарызуйце “інтэр’ер” XIX ст., у якім давялося жыць і працаваць Багушэвічу. 2. Якія моманты біяграфіі пісьменніка вас найбольш уразілі? 3. Назавіце асноўныя тэмы, праблемы, матывы творчасці Багушэвіча. 4. Што характэрна для строфікі і рыфмікі

багушэвічаўскага верша? 5. Якімі сістэмамі вершавання і ў якой ступені карыстаўся Багушэвіч? 6. Ці можна назваць Багушэвіча паэтам-“сілабістам”? 7. Дакажыце, што Багушэвіч як паэт паслядоўна і мэтаскіравана ішоў да сілаба-тонікі. 8. Якімі вершаванымі памерамі найчасцей карыстаўся Багушэвіч?

РЫТМ І ПАЭТЫЧНЫ СЭНС. РЫТМІЧНАЕ “ВЯДЗЕННЕ ТЭМЫ” Ў ЯНКІ КУПАЛЫ

У вершазнаўстве ўсё часцей раздаюцца галасы пра неабходнасць вывучэння верша ў яго фармастваральнай сутнасці. З аднаго боку, некаторыя крытыкі і гісторыкі паэзіі ў працэсе аналізу тых ці іншых вершаваных твораў імкнуцца спасцігнуць сэнсавую выразнасць верша, прыходзячы да яе шляхам дэдукцыі, г. зн. ад агульнага – да прыватнага. З другога боку, "чыстыя" вершазнаўцы ад прыватных рытмалагічных назіранняў нярэдка ўзнімаюцца да катэгорый паэтычнага сэнсу і жанру. І ў першым і ў другім выпадках, нягледзячы на шэраг удалых і тонкіх назіранняў, яшчэ далёка да канчатковых навуковых вывадаў.

Як неаднойчы падкрэслівалася ў вершазнаўчай літаратуры, мы не можам назваць, па сутнасці, аніводнага вершаванага памеру, страфы, віду верша, якія б ужываліся *толькі ў адной* нейкай жанрава-тэматычнай сферы, для выяўлення нейкага *аднаго* матыву. Відаць, нельга лічыць, як гэта робіць рускі вершазнавец Я. Маймін, што "ў кожным вершаваным памеры заключаны свой эмацыянальна-сэнсавы зарад" [4, 115]. Калі б гэта было так на самай справе, то паэзія ўжо даўно вычарпала б свае рытма-метрычныя магчымасці ў выяўленні чалавечых думак і эмоцый. У той жа час заўважана, што ў свядомасці ўспрымальніка, гэтаксама як і стваральніка, паэзіі нярэдка існуе пэўны эмацыянальна-экспрэсіўны стэрэатып, звязаны з тым ці іншым вершаваным памерам. Гэты стэрэатып успрымання засноўваецца на нейкай айчыннай ці замежнай вершавай традыцыі, звязаны з найбольш яскравымі, шырока вядомымі творамі ці ўсёй творчасцю буйнога паэта. Прыкладамі гэтага могуць служыць пяціскладовік кальцоўскага тыпу, каламыйкавы верш шаўчэнкаўскага тыпу, т. зв. прыпевачны рытм, былінны верш, імітацыя антычнага гекзаметра і яшчэ некаторыя (нешматлікія, дарэчы) памеры. Кожны з гэтых вершаваных памераў сапраўды мае сваю больш-менш канкрэтную экспрэсіўную афарбоўку. Што да абсалютнай большасці іншых памераў і метраў, то было б нацяжкай гаварыць, услед за тым жа Я. Маймінам, нават пра “адноснае пастаянства выкарыстання пэўных метраў для пэўных жанраў, схільнасць да тых ці іншых метраў асобных паэтычных напрамкаў, школ, паэтаў” [4, 115]. Бо жанравыя асаблівасці, тым больш асаблівасці паэтычньх школ і напрамкаў, увасабляюцца не толькі і нават не столькі ў рытміцы і метрыцы, колькі ў ідэйна-тэматычным і вобразна-метафарычным параметрах творчасці.

І ўсё ж, на маю думку, нельга адмаўляцца ад вывучэння складанага, падчас ледзь улоўнага ці зусім пакуль што няўлоўнага механізму

ўзаемадзеяння сэнсу і рытму. Дыялектычная ўзаемасувязь паміж паэтычньм сэнсам і вершаваным рытмам несумненна існуе. Аднак, па-першае, гэта сувязь мае канкрэтны, індывідуальны характар. Яна настолькі індывідуальная, наколькі індывідуальная сама паэтычная творчасць. Па-другое, гэта сувязь дыялектычная, заснаваная на прынцыпе "узаема**СА**дзеяння": не толькі пэўны сэнс знаходзіць увасабленне ў канкрэтным рытме, але і канкрэтны рытм садзейнічае лепшаму выяўленню пэўнага сэнсу. Па-трэцяе, рытма-інтанацыйны малюнак верша -- як адзін з найбольш змястоўных кампанентаў яго паэтыкі -- ствараецца не толькі метрам ці памерам, але і ўсёй гукавой арганізацыяй верша, структурай паўз, рыфмаў, рыфмоўкі, паэтычнага сінтаксісу і г. д. Па-чацвёртае, у паэтычным творы рытма-інтанацыйная сістэма існуе не ў ізаляцыі, а, наадварот, у самай цеснай узаемасувязі з лексіка-семантычнай, лексіка-стылістычнай і вобразна-метафарычнай сістэмамі. Узаема**СА**дзеянне ўсіх гэтых сістэм якраз і нараджае паэзію.

Для разумення ўзаемадзеяння паэтычнага сэнсу і рытму значную цікавасць уяўляюць поліметрычныя, а тым самым ужо -- і полірытмічныя вершавыя кампазіцыі, аб'яднаныя ў адно цэлае ідэйна-тэматычным адзінствам. У такіх творах (паэмах, цыклах вершаў) назіраецца т. зв. рытмічнае "вядзенне тэмы". Што мы разумеем пад гэтым паняццем?

Як вядома, у вялікіх поліметрычных кампазіцыях рытмічны малюнак нярэдка мяняецца шмат разоў, што выклікаецца зменамі канкрэтнага паэтычнага сэнсу. Аб'ект мастацкага выяўлення абумоўлівае сабою характар самога выяўлення. Пэўны змест, у якім увасабляецца ідэйна-тэматычная задума паэта, праз інтанацыю і рытм уплывае на вершаваны памер і страфу, надаючы ім той ці іншы воблік. З'ява гэта і называецца ўмоўна рытмічным "вядзеннем тэмы".

Разгледзім яе на матэрыяле ліра-эпічнай творчасці народнага паэта Беларусі Янкі Купалы. Сапраўды народны тып яго творчасці, перавага ў яго паэзіі арганічнага для народнага песняра эмацыянальна-вобразнага пачатку, адсутнасць папярэдняй "устаноўкі" на тыя ці іншыя вершавыя формы дазваляюць, відавочна, прыйсці да найбольш аб'ектыўных высноў.

Вершазнаўчы аналіз паказвае, што большасць паэм і вершаваных цыклаў Янкі Купалы монаметрычныя і монастрафічныя. Так, з 18 яго паэм (сюды мы ўключаем і арыгінальны вершаваны пераклад-пераспеў "Слова аб палку Ігаравым" і дзве няскончаныя паэмы) 12 напісаны адным пэўным вершаваным памерам і адной страфой. Аднак у траціне паэм і шэрагу вершаваных цыклаў выкарыстаны поліметрычны верш. А гэта — вельмі істотная частка творчасці песняра, тым больш, што да яе адносяцца і выдатнейшыя творы Янкі Купалы.

Ужо ў першай яго паэме "Зімою" (1906) рытма-страфічная структура мяняецца шэсць разоў. У творы паслядоўна змяняюць адна другую наступныя страфічныя кампазіцыі: 1) Ам4ам4Ам4ам4; 2) А"мЗАмЗА"мЗАмЗ; 3) АмЗамЗАмЗамЗ; 4) А"м4АмЗА"м4АмЗ; 5) Д"4Цу1д4Цу1; 6) Д"4Цу1д4Д"4Цу1д4.

Пасля паэмы “Зімою” ажно да 1913 г. беларускі паэт поліметрычных паэм не пісаў. Аднак, пачынаючы з паэмы “Яна і я” (1913), пясняр пастаянна звяртаецца да поліметрычных вершавых кампазіцый. Выключэнне складае толькі “Тарасова доля” (1939), уся вытрыманая ў духу каламыйкавага верша шаўчэнкаўскага тыпу, што цалкам зразумела (паэма прысвечана вялікаму ўкраінскаму паэту Т. Шаўчэнку).

Пошукі ў галіне вершаванага метру і рытму не з’яўляліся для Янкі Купалы самамэтай, а заўсёды былі выкліканы жаданнем больш ярка, глыбока, дакладна выявіць пачуццё, перажыванне, актуальную, грамадзянска значную думку. Узаемадзеянне рытму і сэнсу, рытмічнае падкрэсленне найбольш значных слоў-вобразаў заўважаюцца ўжо у самых ранніх творах паэта. Так, супастаўляючы вершы Янкі Купалы 1910 г. з творамі перыяду “Жалейкі"”(1908), адзначаючы “перамену зместу” ў іх, М. Багдановіч падкрэсліваў: “Гэтая перамена зместу адбілася і на форме вершаў Купалы, асабліва на іх важнейшым, усё ажыўляючым нерве -- моцна забіўшым рытме. Буйны, шпаркі, ён падмывае, захапляе чытача, гіпнатызуе яго, не дае апамятавацца, затрымацца і нясе яго ўсё далей і далей... Каб задаволіць яго разгон, канцы строк аж звіняць, з'яўляюцца рыфмы і пасярэдзіне верша, нават словы да яго падбіраюцца зычныя, моцныя; а калі ў мове сталеццямі гнуўшагася беларускага народа не хватае іх, дык Купала ўжывае новыя, выкаваныя ім самім..."[1, 187--188].

Змест твора, увасоблены у жывых інтанацыях паэтычнай мовы, прадвызначыў, напрыклад, канкрэтны рытм лірыка-філасофскай паэмы “Яна і я"” Так, у адпаведнасці з тым, пра што канкрэтна вядзецца гаворка (а сюжэт паэмы ўбірае ў сябе апісанне рознай сялянскай працы, галоўных момантаў жыцця селяніна), чыстыя Я5 і Я7 (раздзелы 1, 2, 5, 6, 11) замяняюцца памерамі, у якіх папераменна чаргуюцца вершаваныя радкі з неаднолькавай колькасцю ямбічных стопаў: Я5 і Я6 (раздзел 14), Я6 і Я5 (раздзел 7), Я4 і Я5 (раздзел 3), Я5 і Я4 (раздзелы 4, 8, 9, 10). У 12 і 13 раздзелах паэмы сустракаюцца надзвычай арыгінальныя формы лагаэдаў — спалучэнне Х6 з Я4 і Х6 з Я6. Такіх лагаэдаў у беларускай паэзіі да Янкі Купалы не было. Не фіксаваліся яны і ў рускай паэзіі. Што да строфікі, то ў трынаццаці раздзелах паэмы ўжыты чатырнаццаць разнавіднасцяў катрэна. Такім чынам, новыя гарызонты паэтычнага зместу, што разгортваецца перад чытачамі гэтай, па словах А. Фадзеева, “выключна своеасаблівай, зямной, язычніцкай і ў той жа час па-беларуску ціхай, акварэльнай і яшчэ мужыцкай паэмы” [5, 187], прадвызначылі і вершавую своеасаблівасць твора.

У паэме "Безназоўнае" (1924), што апявае маладую Савецкую Беларусь, кожны раздзел таксама напісаны ў сваім рытма-інтанацыйным ключы. У дзесяці раздзелах паэмы сустракаюцца наступнья рытма-

страфічныя структуры: 1) АмЗД2АмЗД2; 2) Я'ЗяЗЯ'ЗяЗ; 3/ АС 2/8[1]; 4) ЯЗЯЗяЗЯЗЯЗяЗ; 5) Я'ЗЯ'ЗяЗЯ'ЗЯ'ЗяЗ; 6) АС2/6[2]; 7) Х4хЗХ4хЗ; 8) Х5Х4Х5Х4; 9) Я'4Я4Я'4Я4; 10) Я5язЯ5яЗ.

Можна было б прыводзіць прыклады, узятыя і з іншых поліметрычных вершавых кампазіцый -- паэм "З угодкавых настрояў", "Над ракою Арэсай", "Барысаў", некаторых вершаваных цыклаў. Аднак, магчыма, найбольш відавочна рытмічнае "вядзенне тэмы" ўвасобілася ў пераспеве "Слова аб палку Ігаравым" (1921). Спынімся на гэтым творы больш падрабязна і паспрабуем на канкрэтных прыкладах убачыць не толькі характар, але і прычыны тых ці іншых рытмічных мадыфікацый.

"Слова аб палку Ігаравым" — гэта прысвечаная роднай зямлі велічная араторыя, у якой арганічна сплавіліся розныя эмоцыі, пачуцці, перажыванні: "Тут і трывога за яе (Радзімы. -- *В.Р.*) лёс, і туга пры развітанні з ёй войска яе, і горыч ад паражэння яе сыноў, і гора ад разарэння яе полаўцамі, і гордасць за яе мінулае і сучаснае, і пяшчота да яе ў плачы Яраслаўны, і радасць з выпадку вяртання Ігара" [3, 51]. Розныя пачуцці і настроі выклікаюць апісанні прыроды, паходу Ігара, бітвы з полаўцамі, зварот да князёў, успаміны, прароцтвы, заклікі, перасцярогі і г. д, "У "Слове...", -- слушна падкрэсліў Д. Ліхачоў, -- своеасаблівая музычная кампазіцыя, у якой кожная частка не толькі самастойная па тэме, але і афарбаваная сваім асаблівым пачуццём; усе часткі разам гарманічна знітаваныя у адзіны і здзіўляюча завершаны твор" [3, 51].

Янка Купала, глыбока адчуўшы гэты музычны поліфанізм "Слова...", паспрабаваў узнавіць яго рытма-інтанацыйнымі сродкамі сілаба-танічнага верша. Ідучы ўслед за аўтарам "Слова..." ў паказе падзей і выяўленні калейдаскапічна зменлівых пачуццяў, паэт раз за разам мяняе вершаваны памер і строфіку. Акадэмік Д. Ліхачоў вылучыў у "Слове..." 41 змястоўны, або эмацыянальна-сэнсавы, кампанент, кожны з якіх адрозніваецца канкрэтным сэнсам, а нярэдка і своеасаблівай формай выяўлення [2, І65--187]. Янка Купала ў сваім вершаваным пераказе "Слова..." рытмічны малюнак мяняе 45 разоў, выкарыстоўваючы для гэтага 24 вершаваныя памеры. Яшчэ часцей мяняецца строфіка -- 48 разоў! Пры гэтым паэт карыстаецца 39 строфамі і іх разнавіднасцямі, у тым ліку 4 разнавіднасцямі двухрадкоўя і 35 разнавіднасцямі катрэна. Ён звяртаецца да верша рыфмаванага (часцей за ўсё) і белага, да жаночых, мужчынскіх і дактылічных клаўзулаў.

Чым абумоўлены змены рытма-інтанацыйнага малюнка ў купалаўскім пераспеве "Слова..." (як, увогуле, і ў іншых поліметрычных кампазіцыях паэта)? Перш за ўсё, несумненна, тымі ці іншымі зменамі ў сэнсе паэтычнага выказвання, мадыфікацыямі зместу. Увядзенне ў поліметрычную вершавую кампазіцыю любой новай рытма-страфічнай структуры -- гэта заўсёды

[1] Двухакцэнтны васьміскладовы акцэнтна-складовы верш з рыфмоўкай аБаБ.
[2] Двухакцэнтны шасціскладовы акцэнтна-складовы верш з рыфмоўкай аБаБ.

своеасаблівы сігнал пра змяненне прадмета гаворкі. Возьмем, скажам, другую частку “Слова…” (Янка Купала прыняў уведзены калісьці І. Сахаравым падзел твора на 12 частак). У ёй рытма-інтанацыйны малюнак мяняецца шэсць разоў. Трывожны пачатак паходу Ігара перадаецца праз рыфмаваныя двухрадкоўі, напісаныя Ан3. Затым паэт мяняе строфіку, уводзіць катрэн з перакрыжаванай рыфмоўкай (АБАБ) і звяртаецца да Х4. Ці выпадкова гэта? Зусім не! Пачынаецца аповед пра тое, з якім нецярпеннем чакае Ігар прыходу брата Усевалада, каб ісці з ім разам у паход, гаворыцца, што Усевалад падтрымлівае намеры Ігара даць бой полаўцам (пераказваюцца словы Усевалада). Зноў мяняецца рытма-страфічны малюнак верша, у катрэне (аБаБ) становіцца адчувальным Ам4 -- тут аўтар “Слова…” пачынае расказваць пра выступленне Ігара ў паход, пра грознае прадвесце (сонечнае зацменне). Прычым Янка Купала ў гэтым эмацыянальна-сэнсавым кампаненце вылучае тры моманты: расказ пра непасрэднае выступленне Ігара ў паход і пра грознае прадвесце; указанне на “ідала Тмутараканскага” (Д4 -- АА); апісанне таго, як Ігар праследаваў полаўцаў, паказ новых грозных прадвесцяў (Ам4 -- АБАБ). Начлег Ігарава войска ў стэпе і пастраенне войскаў у баявыя шыхты раніцай наступнага дня пераказана з дапамогаю тых жа катрэнаў (АБАБ), але іншага вершаванага памеру -- Х4.

Дакладна такая ж -- сігналізуючая -- роля рытма-інтанацыйнага малюнка верша відаць і ў астатніх адзінаццаці частках купалаўскага пераказу “Слова…”.

Вершаваны рытм -- гэта своеасаблівы “пульс” верша (С. Маршак). У чалавека той ці іншы эмацыянальны стан можа выклікаць паскарэнне або, наадварот, запавольванне пульсу. Гэтаксама і характар паэтычных эмоцый прыводзіць да змянення рытмічнага “пульсу”.

Вось Янка Купала, услед за аўтарам “Слова…”, пачынае свой урачысты паэтычны аповед. Семантыка, стылітыка яго (а гэта не проста аповед, а сказанне, сказ; ужыванне архаізмаў, гістарызмаў і г. д.), паэтычны сінтаксіс (архаізаваная форма "старадаўнымі словы"; рытарычнае пытанне, выгук), фоніка (алітэрацыі, паўнагучныя рыфмы) – усё накіравана на ўзвышэнне паэтычнага тону, наданне выказванню ўрачыстасці. Гэтай задачы служаць і метр, і страфа — чаргаванне папарна зрыфмаваных двухрадкоўяў, напісаных трохстопным анапестам:

Ці не добра было б нам, брацці,
Старадаўнымі словы пачаці

Сказ аб Ігара трудным паходзе,
Святаславіча-князе прыгодзе?

А пачацца сягачасным ладам
Песні той, – не Баянавым складам! [209][1].

[1] Тут і далей старонкі з купалаўскага пераспеву “Слова…” паказваюцца паводле наступнага выдання: Купала, Я. Поўны збор твораў: у 9 т. / Янка Купала. – Мінск, 1997. – Т. 4.

Рытмічны “пульс” адчувальна слабне, даходзіць да звычайнай нормы, калі Янка Купала ў другой частцы свайго пераспеву “Слова…” пачынае весці гутарку -- спакойна, без ранейшай патэтыкі -- пра перыпетыі самага пачатку паходу Ігара. Той жа Ан3 і тое ж двухрадкоўе (АА) пачынаюць гучаць ужо некалькі па-іншаму:

Як зірнуў тады Ігар на сонца,
Бачыць – цемра зацьмення бясконца

Яго войска пакрыла, як сажай.
Тут дружыне сваёй ён і кажа… [211].

Рытм бойкі Янка Купала звычайна ўзнаўляе двухскладовымі метрамі, часцей за ўсё — харэем, увасобленым у катрэнах. Вось пачатак бою Ігара з полаўцамі (Х4Х3Х4Х3 -- АБХБ):

Ідуць полаўцы ад Дона
І ад мора ўсплылі,
Войска рускае навокал
Нетрай абступілі [216].

А вось -- апошні дзень гэтага бою (Я3 -- белы):

Ад раніцы да вечара,
Ад вечара да раніцы
Лятуць стрэлы гартоўныя,
Грымяць мячы аб шоламы [218].

Ці -- славутая бітва на Нямізе (Х4Х2Х4Х2 — АБХБ):

На Нямізе снапы сцелюць
Галавамі,
А малоцяць жа стальнымі
Іх цапамі [227].

У той жа час настрой горычы ад паражэння, рабавання краіны полаўцамі ўвасабляецца часцей за ўсё ў трохскладовых метрах. У Ан4:

А на горах у Кіеве гэтае ночы
Святаславу прысніўся сон смутны, прарочы [220];

у чаргаванні Ан3 з Д3 (Лаг):

“О сыны мае, Ігар і Ўсевалад!
Рана пачалі крышыці
Мячамі зямлю палавецкую,

А сабе славу сачыці" [222] і г. д.

У поліметрычных вершавых кампазіцыях Янкі Купалы можна ўбачыць сувязь паміж выяўленнем настрою бадзёрасці, радасці, аптымізму, паказам духоўнага або фізічнага напружання і ўжываннем пераважна двухскладовых памераў з невялікай (ад чатырох і менш) колькасцю стопаў. У той жа час настроі суму, тугі, гора, паэтычны роздум, развага, узвышаная патэтыка перадаюцца з дапамогаю трохскладовых памераў, дзе колькасць стопаў -- ад трох і вышэй. Праўда, такі вывад не абсалютны, а адносны. Прычым, відавочна, мастацкаму эфекту садзейнічае супастаўленне ці нават супрацьпастаўленне двухскладовых і трохскладовых памераў у выніку ўжывання іх побач, у адным творы.

Назіранні над рытмам купалаўскага пераспеву "Слова..." знаходзяць пацвярджэнне і ў іншых вершавых кампазіцыях паэта. Скажам, у паэмах "Безназоўнае" (1924), "З угодкавых настрояў" (1927), "Над ракою Арэсай" (1933), "Барысаў" (1934), народжаных новай явай, вытрыманых у радасных, святочных тонах, выразна пераважаюць двухскладовыя памеры: Х4; Х3 Я4; Я3; Я2. Трохскладовыя памеры з'яўляюцца толькі ў месцах высокапатэтычных (Ам3Д2Ам3Д2 -- у зачыне паэмы "Безназоўнае") ці там, дзе апавядаецца пра змрочнае мінулае (напрыклад, Ам2 -- у раздзеле "Аб мінулым" з паэмы "Над ракою Арэсай"). Цікава, што нават для ўзвышэння тону паэтычнага аповеду Янка Купала часам звяртаецца не да трохскладовых, а да двухскладовых памераў. Праўда, колькасць стопаў пры гэтым узрастае (Х5 і Я5 — у двух апошніх раздзелах паэмы "Безназоўнае").

Усё гэта, аднак, яшчэ не сведчыць пра абавязковую наяўнасць семантычнага або экспрэсіўнага арэолу таго ці іншага вершаванага памеру. На маю думку, гутарка можа ісці толькі пра эмацыянальна-экспрэсіўную схільнасць пэўных вершаваных памераў і толькі ў творчасці канкрэтнага паэта ці ў канкрэтнай нацыянальнай паэзіі. Што да ўзаемадзеяння паэтычнай семантыкі і вершаванага рытму, то, несумненна, сувязь паміж рытмам і сэнсам апасродкуецца цэлым шэрагам прамежкавых звенняў, асноўнае сярод якіх -- слова. Усе галоўныя магчымасці любой нацыянальнай паэзіі прадвызначаюцца словам, яго семантычнымі, стылістычнымі і гукавымі асаблівасцямі. Рытм верша сам па сабе, без слова, уявіць нельга.

Падводзячы вынікі назіранняў над рытмічным "вядзеннем тэмы" ў Янкі Купалы, можна канстатаваць:

1) непасрэдную залежнасць змен рытма-страфічнай структуры вершаванага твора ад змянення сэнсу паэтычнага выказвання;

2) наяўнасць сувязі (не абсалютнай, а адноснай) паміж сэнсам і рытмам, прычым толькі на эмацыянальна-экспрэсіўным узроўні, і адсутнасць яе на ўзроўні семантычным. Таму больш правільна будзе гаварыць не пра "эмацыянальна-сэнсавы зарад", што заключаны літа-

ряльна “ў кожным вершаваным памеры” (прыгадаем Я. Майміна), а пра эмацыянальна-экспрэсіўную схільнасць некаторых вершаваных памераў. Схільнасць, што так выразна праяўляецца ў асобных творах беларускага песняра.

Л і т а р а т у р а

1. *Багдановіч, М.* Поўны збор твораў: у 3 т. / Максім Багдановіч. – Мінск, 1993. -- Т. 2.

2. *Лихачев, Д.* Объяснительный перевод «Слова о полку Игореве» / Д. С. Лихачев // Слово о полку Игореве. – М., 1985.

3. *Лихачев, Д.* «Слово о полку Игореве»: историко-литературный очерк / Д. С. Лихачев. – М., 1982.

4. *Маймин, Е.* Стих и метр / Е. Маймин // Русская литература. – 1964. -- № 3.

5. *Фадеев, А.* За тридцать лет / Александр Фадеев. – 2-е изд. -- М., 1959.

Пытанні і заданні для самаправеркі

1. Ці існуе ў вершы непасрэдная сувязь паміж вершаваным рытмам і сэнсам? Калі так, то ў чым яна выяўляецца? 2. Ці можна казаць, што “ў кожным вершаваным памеры” заключаны свой “эмацыянальна-сэнсавы зарад”? 3. Як вы разумееце рытмічнае “вядзенне тэмы”? 4. Чым выкліканы змены рытма-страфічнай структуры ў арыгінальных паэмах Янкі Купалы” (“Зімою”, “ Яна і я”, “ Безназоўнае” і інш.)? 5. Пакажыце працэс рытмічнага “вядзення тэмы” на прыкладзе купалаўскага перакладу “Слова аб палку Ігаравым”.

ЖАНРАВАЯ СВОЕАСАБЛІВАСЦЬ ВЕРША
(НА ПРЫКЛАДЗЕ ЛІРЫЧНЫХ ТВОРАЎ ЯКУБА КОЛАСА ПЕРЫЯДУ ВЯЛІКАЙ АЙЧЫННАЙ ВАЙНЫ)

Для беларускіх савецкіх пісьменнікаў даваеннага часу, а не толькі для Якуба Коласа, напад гітлераўскай Германіі на СССР 22 чэрвеня 1941 г. з’явіўся напачатку падзеяй не столькі трагічна-нечаканай, колькі проста нечаканай. Увераваныя ў непараўнаную мудрасць і прадбачлівасць “вялікага Сталіна”, у неперамožнасць Чырвонай арміі, яны, хоць і выдатна бачылі яшчэ задоўга да Вялікай Айчыннай вайны (ВАВ), што “гітлеры і герынгі з Берліна… на край савецкі точаць шаблі і штыкі”, усё ж былі ўпэўнены і запэўнівалі іншых: “На іхніх землях з іхніх генералаў // Знімаць пагоны будзем, шаблі і крыжы” (“Старыя акопы” Янкі Купалы, 1935 [2, 58]). Нават 1 мая 1941 г., за нейкіх паўтара месяца да фашысцкай агрэсіі, у вершы “З Першым маем” Янка Купала, звяртаючыся да савецкага народа (які, дарэчы, у гэты час, рыхтуючыся да найгоршага, расхопліваў у крамах прадукты), аптымістычна сцвярджаў:

Пад расстрэлам стаяць больш не будзеш нідзе,
Больш тыран ланцуга на цябе не ўскладзе,
Бомбы больш не спадуць з самалётаў,
Кветкі сыпацца будуць з высотаў… [2, 171].

І таму калі не кветкі, а бомбы пасыпаліся на галовы беларусаў, Якуб Колас, таксама шчыра ўпэўнены, што “Зальецца дучэ ў гнойнай плыні, // Ганебна фюрэр будзе біт” (“Сучасныя калігулы”, 1937 [1, 320]), што як толькі “сусветны граміла… папрэцца ў савецкі наш сад, // Тут зломіць ён рыла” (“Пагромшчыкі”, 1938 [1, 337]), што, нарэшце, фашыстам увогуле “савецкае граніцы не прайсці!” (“Калымага вайны”, 1938 [1, 333]), у першы дзень вайны са шчырым (а не ўдаваным) аптымізмам пісаў:

Захочам – і Гітлер, як пёс, будзе біты:
Шалёнага пса – на ланцуг! [1, 166].

Гэты верш-кліч “Шалёнага пса – на ланцуг!” ужо праз дзень, 24 чэрвеня 1941 г., быў надрукаваны без перакладу, на беларускай мове, у самым на той час аўтарытэтным савецкім выданні – газеце “Правда”, у першым яе “ваенным” нумары. Звернем тут увагу на слова “захочам”. Якубу Коласу ў нядзелю 22 чэрвеня, калі пісаўся верш, сапраўды *верылася*: варта толькі захацець, і Гітлер, як шалёны сабака, будзе біты, пасаджаны “на ланцуг”. Але ўжо назаўтра, у панядзелак, калі Мінск стаў гарэць ад нямецкай бамбёжкі, тым больш праз тыдзень, калі сталіца Беларусі была ў руках немцаў, а сам паэт, пакінуўшы ўсё сваё дабро, спешна з сям’ёй эвакуіраваўся ў напрамку Масквы, гэтак ён, відаць, ужо не думаў. Гнеў яго на фашыстаў яшчэ больш разгараўся, дый вера ў перамогу над акупантамі не згасала, але ў лёгкую, хуткую перамогу – значна зменшылася. Так, у другім па часе надрукавання вершы-звароце -- “Чырвонай Арміі” (у “Комсомольской правде” 18 ліпеня, і таксама на беларускай мове) народны паэт Беларусі, звяртаючыся да савецкіх воінаў, выказваў ужо не столькі веру, колькі шчырую *надзею*:

Душою і сэрцам мы з вамі, героі,
Краса наша, гордасць і цвет.
Вы множыце славу чырвонае зброі,
З надзеяй на вас глядзіць свет [1, 168].

У вершах-клічах, вершах-закліках, вершах-зваротах Якуба Коласа вера ў моц Чырвонай арміі і непахісны дух савецкага народа перамяжоўваліся з надзеяй на хуткую перамогу, любоў да роднай зямлі – з нянавісцю да фашысцкіх “калігул” (“На абарону”, “Байцам-камсамольцам”, “Абаронцам роднай зямлі”, “Народу-барацьбіту”, “Капайце яму, далакопы” і інш.). Разам з тым гэтыя паэтычныя пасланні суб’ектыўна выяўлялі тагачасны настрой паэта, пастаўленага ў стрэсавую сітуацыю, і аб’ектыўна былі востра запатрабаваныя афіцыйнай антыфашысцкай прапагандай…

Кажуць, калі гавораць гарматы – музы маўчаць. Сапраўды, так часам бывае. Скажам, Янка Купала на пачатку Першай сусветнай вайны, у 1915 годзе, замоўк як паэт, не напісаўшы за тры гады ні радка. Што да ВАВ 1941--1945 гг., то літаральна ўсе беларускія савецкія паэты адразу актыўна далучылі свае галасы да стрэлаў чырвонаармейскіх гармат па фашысцкіх захопніках, з першых і да апошніх дзён вайны грамілі ворага то буйнакаліберными кулямі

вершаў, то важкімі снарадамі паэм (назавём у першую чаргу паэмы "Суд у лесе" і "Адплата" Якуба Коласа, "Сцяг брыгады" А. Куляшова, "Янук Сяліба" Максіма Танка, "Паэму пра Смалячкова" і "Беларусь" П. Броўкі). І найбольш творча актыўным выявіўся менавіта аўтар "Новай зямлі". Так, Янка Купала з пачатку вайны і да сваёй трагічнай смерці ў Маскве 28 чэрвеня 1942 г. напісаў толькі 7 вершаў агульнай колькасцю 289 радкоў. За гэты ж час у Якуба Коласа з'явілася 37 вершаў, што склалі 1272 вершаваныя радкі. Увогуле, па колькасці напісанага ў час ВАВ (114 вершаў) Якуб Колас значна пераўзыходзіць не толькі ўсіх беларускіх паэтаў, з ім мала хто можа параўнацца ва ўсёй тагачаснай савецкай паэзіі. Скажам, за чатыры ваенныя гады П. Панчанка напісаў 103 лірычныя творы, П. Броўка – 65, Максім Танк – 58, А. Куляшоў – 15, А. Твардоўскі – 57, М. Рыльскі – 70. Зразумела, у мастацкай літаратуры, як і ў мастацтве наогул, далёка не ўсё вызначае колькасць напісанага. І ўсё ж у творцаў такога маштабу, як Якуб Колас, колькасць таксама шмат пра што гаворыць.

Безумоўна, і колькасныя, і якасныя паказчыкі творчага дыяпазону паэтаў у скрушны час ваеннага ліхалецця павінны былі прадвызначацца як пэўнымі суб'ектыўнымі, так і аб'ектыўнымі чыннікамі. З аб'ектыўных варта ў першую чаргу назваць бытавыя ўмовы жыцця і творчасці беларускіх літаратараў. Як вядома, усе яны, у адрозненне, скажам, ад расійскіх ці нават украінскіх пісьменнікаў, адразу, літаральна з першых гадзін вайны, спазналі ўсе яе жахі: адступленне, голад, нягоды франтавога жыцця, складанасці экстраннай самаэвакуацыі (у прыватнасці, гэта датычыцца Янкі Купалы і Якуба Коласа, якія па ўзросце не падпадалі пад мабілізацыю). Зразумела, у Якуба Коласа, які ў сярэдзіне жніўня 1941 г. з сям'ёй эвакуіраваўся ў Ташкент, умовы для творчай працы, нягледзячы на ўсе складанасці, былі значна лепшыя, чым у тых жа П. Броўкі, Максіма Танка, А. Куляшова або П. Панчанкі, якія надзелі вайсковую форму і "да штыка прыраўнялі пяро" (У. Маякоўскі) – актыўна працавалі ў армейскім друку. Нават Янка Купала, якога часова прытулілі добрыя людзі ў прыфрантавой Казані, быў пазбаўлены многага з таго, што меў ягоны пабрацім (пэўны матэрыяльны дабрабыт, адносны душэўны спакой, магчымасці лячэння і адпачынаку і інш.).

У Ташкент былі эвакуіраваны вядомыя рускія пісьменнікі і вучоныя. Яны, а таксама ўзбекскія дзеячы навукі і культуры стварылі спрыяльную творчую аўру, у якую адразу трапіў Якуб Колас. Тут, у Ташкенце, ён пазнаёміўся з рускай паэтэсай Святланай Сомавай, супрацоўніцай апарату Саюза пісьменнікаў Узбекістана, якой ён захапіўся як жанчынай і якая на працяглы час стала ягонай Музай [гл. пра гэта: 3]. Усё гэта, апрача, зразумела, прыроджанай таленавітасці, выключнай працаздольнасці, жадання ўнесці як мага большы ўклад у хутчэйшую перамогу над ворагам, і абумовіла незвычайную творчую актыўнасць паэта, намнога большую, чым у іншых беларускіх вершатворцаў. Аднак для нас важней падкрэсліць, што і *якасны* дыяпазон творчасці Якуба Коласа ваеннага часу, які ўключае ў сябе не толькі аксіялагічную важкасць паэзіі, але і яе жанрава-відавую характарыстыку,

таксама ў многім прадвызначаны названымі (і неназванымі) чыннікамі. Чым жа ён, гэты дыяпазон вызначаецца, што для яго характэрна?

Традыцыйны падзел лірыкі на жанры – грамадзянская, філасофская, інтымная, пейзажная – у нашым выпадку не зусім падыходзіць. Па сутнасці, уся беларуская савецкая ваенная лірыка была грамадзянскай, прасякнутай антываенным, антыфашысцкім пафасам. Цяжка знайсці “чыста” інтымны, “чыста” філасофскі або “чыста” пейзажны верш. У кожным з такіх вершаў, за вельмі рэдкім выключэннем, прысутнічаюць эмоцыі грамадзянскія: боль за патоптаную фашысцкім ботам Радзіму, перажыванні за яе гаротнае становішча, надзея на яе абавязковае вызваленне, радасць ад кожнай выйгранай бітвы з ворагам і г. д. Таму прапануем некалькі іншыя жанравыя вектары лірыкі, вылучым у ёй творы: 1) услаўленча-заклікальныя; 2) сатырычна-выкрывальныя; 3) медытатыўна-роздумныя; 4) аповедныя.

У Якуба Коласа амаль чвэрць вершаў – 26 са 114, або 23 %, -- адносіцца да першай жанравай катэгорыі. З іх, як было відаць вышэй, і пачалася яго літаратурна-мастацкая творчасць ваеннага часу. Да жанру паслання, верша-закліку, які знаходзіўся ў творча-публіцыстычным арсенале паэта яшчэ з даўніх часоў (прыгадаем хаця б “Беларусам”, “Ворагам”, “Да працы!”, “Покліч” і інш.), паэт звяртаўся на працягу ўсіх чатырох ваенных гадоў. Гэта такія творы (апрача ўжо названых), як “Маскве”, “Бацьку Мінаю”, “Байцам і камандзірам Чырвонай Арміі”, “Савецкім народам”, “Помсці!”, “Люду і краю”, “Роднаму краю: да 25-й гадавіны БССР” і інш. Разам з тым услаўленне роднага краю і народа ў Якуба Коласа арганічна спалучалася – і гэта зразумела – з пафасным выкрыццём захопнікаў у вострых інвектывах (“Фашысцкім бандытам”, “Фашысцкаму звяр’ю”, “Калымага Рым -- Берлін”, “Да Германіі”, “Фрыцы” і інш.; іх у паэта 18, або 16 %). У такіх творах сатырычна-гратэскны плакатнага тыпу партрэт захопнікаў маляваўся ў асноўным з дапамогай вульгарызмаў (падлы, бандыты, галодная зграя, арда, фашысцкая чорная вош, фашысцкая гідра, людаеды, расцугленая сцерва і г. д.).

Пасланні, вершы-заклікі, інвектывы, сатыры Якуба Коласа апярэдзілі, а таму, відавочна, у пэўнай ступені і прадвызначалі з’яўленне аналагічных жанравых разнавіднасцей у творчасці іншых паэтаў, і не толькі беларускіх. Назавём, у прыватнасці, вершы “Беларускім партызанам” Янкі Купалы, “Змагайцеся адважна за Радзіму!” і “Фашыстам літасці няма!” П. Панчанкі, “Пісьмо землякам” і “Помста” П. Броўкі, “Мы вернемся” і “Не шкадуйце, хлопцы, пораху” Максіма Танка, “Клятва партызана” А. Астрэйкі, а таксама “Тебе, Украина”, “Бойцу Южного фронта”, “Новогоднее слово” расіяніна А. Твардоўскага, “Слово про рідну матір”, “Друзям по Союзу”, “Україні” ўкраінца М. Рыльскага і інш. Усе гэтыя вершы арганічна ўпляталіся ў сістэму савецкай прапаганды ваеннага часу, куды, побач з творамі літаратурнымі (лірычнымі, эпічнымі і драматычнымі), уваходзілі творы іншых відаў мастацтва – выяўленчага (згадаем хаця б карыкатуры Кукрыніксаў), музычнага, тэатральнага, кінамастацтва…

Адкрыта-публіцыстычныя заклікальныя і выкрывальныя творы ў 1941--1945 гг. рабілі сваю мабілізацыйную справу: уздымалі дух абаронцаў Радзімы,

усялялі ў іх сэрцы веру ў немінучую перамогу над ворагам. Нездарма яны пастаянна друкаваліся на першых старонках франтавой перыёдыкі (у прыватнасці, у газеце-плакаце "Раздавім фашысцкую гадзіну"), у выглядзе лістовак засылаліся ў тыл праціўніка. Ужо само іх аўтарства – у прыватнасці, Якуба Коласа, найаўтарытэтнейшага класіка айчыннай літаратуры, аднаго з "маршалаў нацыі" (Р. Семашкевіч) -- надавала ім характар своечасовай парады, нават – калі хочаце – камандзірскага загаду. Але нават у арміі, на вайне аднымі загадамі дасягнуць мэты немагчыма. Тым больш – сродкамі паэзіі, сіла якой – найперш у шчырасці, пачуццёвасці, суцішанай эмацыянальнасці. Ды і не адной гэтай -- масава-агітацыйнай – мэтавай устаноўкай жылі ў той час паэты, не выключаючы і Якуба Коласа. Як і ў тым нялёгкім жыцці, яны і ў сваёй творчасці нярэдка сумавалі, бедавалі, весяліліся, сябравалі, кахалі… Таму вершы медытатыўна-роздумнага характару, да якіх арганічна далучаецца лірыка пейзажная і інтымная, займаюць у творчасці беларускіх паэтаў ваеннага часу – як гэта, на першы погляд, ні парадаксальна – вядучае месца. Пра што зноў выдатна сведчыць спадчына Якуба Коласа.

Літаральна на другі дзень пасля напісання аптымістычна-заклікальнага паслання "Душою і сэрцам мы з вамі, героі", 19 ліпеня 1941 г. у Клязьме (пад Масквой) у Якуба Коласа "здарыўся" зусім не мажорны верш "Развітанне", дзе тужлівы настрой разлучаных вайной блізкіх людзей выявіўся нават у своеасаблівай "арытміі" яго няцотных радкоў:

Разышліся мы у трывожны час
Пад напевы сірэн і матораў.
Ясны летні дзень плыў на захад, гас,
А наступны прарочыў нам гора…

Я на ўсход пайшоў, ты ж павёў свой шлях
Па знаёмай мясціне ступою.
Развіталіся, і сляза ў вачах
Заблішчала тужлівай расою [1, 184].

Падобных вершаў, у якіх элегічны настрой, развага, роздум перамешаны нярэдка са "слязой у вачах", у Якуба Коласа за ваенны час з'явілася шмат – 58, або 51 %, больш за палову ад усяго напісанага. Гэта "Запытай ты сябе, чалавеча…", "Майму другу", "У цяжкую часіну", "Дуб", "Вясною", "Стары гасцінец", "На захад", "Пад Новы год", "Над магілаю друга" і інш. Сярод іх вылучаюцца творы цалкам інтымнага, асабістага і "асобаснага" характару, што выяўлялі патаемныя думкі і перажыванні, прысвячаліся жонцы і дзецям ("Самому сабе", "Мае мары: М. Д. М.", "М. Д. М.", "Маёй Марусі", "Сыну", "Міхасю" і інш.), сябру – рускаму паэту Сяргею Гарадзецкаму ("Сяргею Гарадзецкаму", "С. Гарадзецкаму", "С. Г."). Асобныя з такіх вершаў не прызначаліся для друкавання, пісаліся "ў стол" (як, зрэшты, і цытаваны вышэй верш "Развітанне", апублікаваны ўпершыню толькі ў 1952 г.). Тыя ж, што друкаваліся (у газеце "Савецкая Беларусь", альманаху "Беларусь", зборніках "Адпомсцім", "Голас зямлі"), зусім не кантраставалі з творамі ўслаўленча-

заклікальнымі і сатырычна-выкрывальнымі, разлічанымі на масавую аўдыторыю. Больш таго, яны аказваліся надзвычай запатрабаванымі. На тых, хто змагаўся з ворагам, часта мацней, чым творы публіцыстычнага напалу, уздзейнічала т. зв. ціхая лірыка, разлічаная на ўспрыманне не столькі розумам, колькі сэрцам, у якой замест масавага "Мы" праяўлялася лірычнае "Я". Дарэчы, гэта добра адчулі паэты, якія самі былі сярод салдат, у пекле ваенных падзей. Услед, а часам раней ці ў адзін час з К. Сіманавым і А. Сурковым (маюцца на ўвазе, у прыватнасці, іх вершы "Жди меня" і "Бьется в тесной печурке огонь", што сталі папулярнымі песнямі), яны друкавалі свае шчымліва-лірычныя радкі, вобразны лад і мелодыка якіх выяўлялі асабістае, прыватнае, індывідуальнае, а праз гэта – і агульнае, грамадскае і грамадзянскае. Назваць можна хаця б вершы П. Панчанкі "Сінія касачы", "Будуць вечна сады расцвітаць…", "І гора міне, і радасць міне…", "Далёкія станцыі", "У мяне не забілі нікога…" (такіх твораў у яго 39, або 38 %), Максіма Танка "Адыходзячы з хаты", "Чуўся гром кананады ў тумане…", "Яна хату бяліла", "Мы берагам мора ішлі…" (25, або 43 %). Менш іх у П. Броўкі (11, або 20 %) і А. Куляшова (2, або 13 %).

Асобную даволі вялікую групу такіх твораў Якуба Коласа складаюць інтымныя вершы, якія ўзніклі ў выніку ўзаемаадносін паэта са Святланай Сомавай. У некаторых з іх значацца прозвішча, імя паэтэсы (або крыптанімы): "Святлане", "Святлана", "Святланін кут", "С. С-й", "З Святланы Сомавай" і інш. Рукапісы многіх іншых Коласавых вершаў, і не толькі інтымных, але і пейзажных, філасофскіх, таксама сведчаць, што яны былі першапачаткова прысвечаны, а магчыма, і прызначаліся Сомавай: "Чымган. С. С-й", "На восеньскі лад. С-не С-вой", "Крынічка (С. С.)", "Хваля. С. С.", "Салар (Светлане С.)" і інш. Ды і тыя творы, у назвах і прысвячэннях якіх не ўпамінаецца Сомава, але рукапісы якіх народны паэт у свой час падараваў сваёй сяброўцы, несумненна, у значнай, калі не ў выключнай ступені ўзніклі ў выніку кантактаў з ёй: "На развітанне", "Песня ў бяссонную ноч самому сабе", "Узбекістану. На развітанне", "Арол", "Маёй Вясне", "Бывае музыка і ў стуку…", "Мой дом" і інш.

Варта падкрэсліць, што творы, напісанне якіх звязана з Сомавай, значна паглыбілі жанравы струмень не толькі ваеннай, але і ўсёй лірыкі Якуба Коласа, у якой да ВАВ амаль не было інтымных (дакладней – любоўных) матываў. Разам з тым яны пашырылі і яе відавы дыяпазон. Так, верш "…Блісну̀ць у бяздонні вячэрнія зоры" напісаны секстынай – арыгінальнай шасцірадковай страфой з рыфмоўкай АББАБА. Дагэтуль такой страфой у спалучэнні з Ам4 паэт ўвогуле не карыстаўся. Кантакты з Сомавай прывялі і да ўзнікнення ў яго творчасці акраверша. Вось першы ў творчасці Якуба Коласа акраверш "Слова" (1943), у якім па вертыкалі прачытваецца імя **Светлана**:

Слова – радасць, слова – чары,
Вобраз вечна юных вёсен!
Есць ты ўсюды: ў сонцы, ў хмары,
Ты глядзіш праз неба просінь.
Лашчыш слух мой, слова-ззянне,
Атуляеш сэрца ласкай.

Ноч і вечар, дзень, світанне
Абняло ты, слова-краска[1, 407].

Калі акраверш – не навіна ў беларускім вершаванні, то ўжо прысвечаны Сомавай санет-акраверш “Зорка” (1943) з’явіўся першай такой формай за ўсю больш чым пяцісотгадовую гісторыю пісьмовага існавання нашай паэзіі:

Свеціць мне зорка з бяздонных глыбінь,
Вечнае неба таемна-прыгожа.
Есць нейкая сувязь, няспынная плынь,
Толькі ім назвы, імя не знаходжу.

Ласкава кажа мне зорка: спачынь!
Ах, мой вандроўнік, суцішся, нябожа!
Носіш ты ў сэрцы жальбу далячынь,
Атам журботны ў святым падарожжы.

Светлая зорка, ты ярка гарыш,
Одум мой горкі ўзнясі ты на крыж,
Мне ж падары ты радасць спакою!

О, не, ты далёка, халодны твой жар.
Вечар мой нікне пад полагам хмар.
Арфа разбіта – чыею рукою? [2, 415]

Тут, у адрозненне ад папярэдняга верша, прачытваецца не толькі імя, але і прозвішча адрасата твора ў іх рускім напісанні: **Светлана Сомова**.

Інтымныя вершы Якуба Коласа ваеннага часу – увогуле выключная з’ява ва ўсёй тагачаснай савецкай паэзіі, у якой -- па зразумелых прычынах -- такая жанравая разнавіднасць лірыкі прадстаўлена адзінкавымі вершамі.

Нарэшце, чацвёрты жанравы вектар коласаўскай лірыкі складаюць вершы аповедныя, у якіх пераважае аповед ці проста паведамленне пра нейкую падзею. Колькасна іх найменш: 12, або 10 %. Гэта сюжэтныя вершы ці творы з элементамі сюжэта. Сюды, несумненна, адносяцца і балады, але іх, у адрозенне ад А. Куляшова (“Балада аб чатырох заложніках”, “Камсамольскі білет”), П. Панчанкі (“Герой”, “Балада пра Міколу Сасноўскага”), Максіма Танка (“Казак гнаў каня”, “Развітанне”), П. Броўкі (“Магіла байца”, “Два клёны”), у ваеннай лірыцы Якуба Коласа не зафіксавана. Затое той ці іншы аповед прадвызначае мастацкі свет такіх ягоных твораў, як “Над магілай партызана”, “Засада”, “Крумкачы”, “На новы рубеж”, “Над Прутам”, “Топаль” і інш. У іх у пэўнай ступені выявіліся магчымасці Якуба Коласа як ліра-эпіка, выдатна ўвасобленыя ў яго даваенных паэмах і вершаваных апавяданнях.

Цікава, што твораў аповеднага характару ў паэтаў, якія былі непасрэдна на фронце, значна больш, чым, скажам, у Якуба Коласа ці М. Рыльскага, якія знаходзіліся ў эвакуацыі. Так, яны займаюць вядучае месца ў творчасці А. Куляшова (87 %), П. Панчанкі (40 %), П. Броўкі (38 %), А. Твардоўскага (55 %). Гэтаму ёсць тлумачэнне: паэты-франтавікі на свае вочы бачылі многія

знакавыя падзеі, іх не трэба было выдумляць, можна было ў вершы браць, як кажуць, “жыўцом”.

Жанравая своеасаблівасць лірыкі Якуба Коласа перыяду ВАВ у параўнанні з паэтычнай творчасцю некаторых іншых беларускіх паэтаў, а таксама -- рускага А. Твардоўскага і ўкраінца М. Рыльскага добра відаць з наступнай абагульняльнай табліцы, дзе лічбы ў верхнім радку абазначаюць асноўныя жанравастваральныя вектары -- творы: ўслаўленча-заклікальныя (1); сатырычна-выкрывальныя (2); медытацыйна-роздумныя (3); аповедныя (4).

Табліца

Паэты	1	2	3	4	Усяго
Якуб Колас	26 (23 %)	18 (16 %)	58 (51 %)	12 (10 %)	114
П. Броўка	19 (35 %)	4 (7 %)	11 (20 %)	21 (38 %)	55
Максім Танк	15 (26 %)	1 (2 %)	25 (43 %)	17 (29 %)	58
П. Панчанка	9 (9 %)	14 (13 %)	39 (38 %)	41 (40 %)	103
А. Куляшоў	—	—	2 (13 %)	13 (87 %)	15
А.Твардоўскі	9 (16 %)	—	16 (29 %)	32 (55 %)	57
М. Рыльскі	31 (45 %)	3 (5 %)	25 (35 %)	11 (15 %)	70

Табліца колькасна пацвярджае як выключны творчы плён Якуба Коласа (114 твораў – супраць 70 у М. Рыльскага і 57 у А. Твардоўскага), так і значную перавагу ў яго паэтычнай творчасці вершаў медытацыйна-роздумных (51 %) над вершамі ўслаўленча-заклікальнымі (23 %), сатырычна-выкрывальнымі (16 %) і асабліва аповеднымі (10 %).

Літаратура

1. *Колас, Я.* Збор твораў: у 14 т. / Якуб Колас. – Мінск, 1972. -- Т. 2.
2. *Купала, Я.* Поўны збор твораў: у 9 т. / Янка Купала. – Мінск, 1998. -- Т. 5.
3. *Рагойша, В.* Сябар яго шасцідзесяцігадовай маладосці: Святлана Сомава ў жыцці і творчасці Якуба Коласа / Вячаслаў Рагойша // Полымя. – 2003. -- № 11. – С. 168 – 200.

Пытанні і заданні для самаправеркі

1. Якія традыцыйныя жанры лірычных вершаў вы ведаеце? 2. Якія жанры (жанравыя разнавіднасці) лірыкі найбольш мэтазгодна вылучыць пры характарыстыцы лірычных твораў Якуба Коласа і іншых паэтаў перыяду Вялікай Айчыннай вайны? 3. Ахарактарызуйце вялікую творчую актыўнасць Якуба Коласа-лірыка ў час ВАВ (у параўнанні з іншымі савецкімі паэтамі). Чым гэта можна вытлумачыць? 4. Дайце колькасную і якасную жанравую характарыстыку лірыкі Якуба Коласа перыяду ВАВ.

МЕТРЫЧНЫ РЭПЕРТУАР БЕЛАРУСКАЙ ЛІРЫКІ 1960—1980-х гг.

Статыстычныя метады даследавання верша, якія даюць найбольш аб’ектыўныя даныя пра яго характар, своеасаблівасць і эвалюцыю, у беларускім вершазнаўстве пакуль не знайшлі шырокага распаўсюджвання. Па сутнасці, поўна даследаваны толькі метрычны рэпертуар паэзіі М. Багдановіча [9]. У гэтым — заслуга найперш І. Ралько, працы якога пакінулі прыкметны след у гісторыі беларускага вершазнаўства [8].

І. Ралько, а таксама М. Грынчык [2] даследавалі дарэвалюцыйны верш Янкі Купалы і Якуба Коласа. Метрычны рэпертуар усёй паэзіі Якуба

Коласа знайшоў свайго зацікаўленага даследчыка ў асобе У. Славецкага [10]. Што ж да беларускага верша другой паловы ХХ ст., то ў адносінах да яго статыстычныя метады амаль не выкарыстоўваліся. Праўда, аўтар гэтага артыкула, а потым В. Рагойша і А. Дуброўскі паспрабавалі ўвесці статыстыку пры вызначэнні асноўных тэндэнцый развіцця беларускага верша гэтага перыяду [6; 11; 4], у тым ліку верлібра Максіма Танка [7; 12], але толькі ў самым агульным выглядзе. Такім чынам, не выклікае сумнення неабходнасць франтальнага статыстычнага даследавання метрыкі беларускага верша ў яго суаднесенасці з рускім і ўкраінскім. Дадзеныя па сучасным рускім вершы ўзяты намі з працы М. Гаспарава "Современный русский стих: Метрика и ритмика" [1], па ўкраінскім — з аўтарэферата доктарскай дысертацыі Н. Кастэнка "Основные тенденции украинского стихосложения ХХ в. (советский период)" [5].

Матэрыялам даследавання паслужылі выбраныя тэксты беларускіх паэтаў, што ўвайшлі ў анталогію твораў, апублікаваных у штогодніках "Дзень паэзіі" за дваццаць гадоў -- з 1965 па І984 уключна [3]. Гэта -- 389 лірычных твораў, што налічваюць 6976 вершаваных радкоў 150 паэтаў. Услед за М. Гаспаравым пры разглядзе поліметрычных твораў мы ўлічваем колькасць зваротаў паэта да кожнага асобнага вершаванага памеру, увасобленага ў большым ці меншым па сваім аб'ёме тэксце.

Што ж уяўляе сабой анталогія "Дзень паэзіі. І965—1984"? У яе ўвайшлі па адным ці па некалькі вершаў (як правіла, найбольш рэпрэзентатыўных) усіх паэтаў, якія друкаваліся хаця б у адным выпуску "Дня паэзіі" на працягу дваццацігоддзя. Такім чынам, перад намі своеасаблівы зводны паэтычны хор беларускіх паэтаў канца ХХ ст. У ім чутны галасы перш за ўсё паэтаў старэйшага пакалення, якія нарадзіліся ў першыя дзесяцігоддзі ХХ ст.: П. Броўкі, А. Куляшова, А. Зарыцкага, У. Дубоўкі, М. Машары, Л. Геніюш, А. Астрэйкі, А. Русака, М. Хведаровіча, А. Бачылы, Кандрата Крапівы, Максіма Танка, П. Панчанкі, С. Грахоўскага, Васіля Віткі, Алеся Звонака і інш. Побач з імі -- паэты, якія актыўна заявілі пра сябе ў канцы 1950–пачатку 1960-х гг. і ў другой палове ХХ ст. неслі (а многія і цяпер нясуць) асноўную паэтычную службу. Гэта Р. Барадулін, Г. Бураўкін, Н. Гілевіч, Д. Бічэль, А. Вярцінскі, В. Зуёнак, А. Лойка, Я. Сіпакоў, К. Цвірка і інш., іх равеснікі, што дачасна пакінулі гэты свет: С. Гаўрусёў, А. Грачанікаў, П. Макаль, У. Нядзведскі, С. Блатун, У. Караткевіч, М. Стральцоў. Нарэшце, паэты, якія ўступілі ў вялікую літаратуру ў 1960--пачатку 1980-х гг.: Р. Баравікова, Т. Бондар, Г. Булыка, Вера Вярба, Л. Галубовіч, Л. Дайнека, Л. Дранько-Майсюк, М. Дукса, С. Законнікаў, Н. Мацяш, С. Панізнік, А. Разанаў, Я. Янішчыц... Перад намі, такім чынам, арыгінальная мікраанталогія беларускай паэзіі другой паловы 60--першай паловы 80-х гг. ХХ ст. Згодна закону верагоднасці, яна дастаткова поўна і аб'ектыўна прадстаўляе ўсё беларускае вершаванне не толькі таго часу і не толькі канца ХХ ст., але і ўсёй другой паловы таго ж стагоддзя. Якія ж асноўныя асаблівасці гэтага вершавання?

Спачатку -- пра асноўныя сістэмы вершавання, што ўжываліся ў беларускай паэзіі ў той час. Да сістэм вершавання мы адносім і свабодны верш (верлібр).

Сістэмы вершавання беларускай паэзіі канца XX ст. *Табліца 1*

Сістэмы верша-вання	Колькасць радкоў	% ад агульнай колькасці радкоў	Колькасць тэкстаў	% ад агульнай коль-касці тэкстаў
С.-т.	5968	85,5 %	342	87,9 %
Т	683	9,8 %	28	7,2 %
Св	325	4,7 %	19	4,9 %
Усяго	6976	100 %	389	100%

Як відаць з *табл. 1*, пануючае становішча ў беларускай паэзіі другой паловы XX ст. займаў сілаба-танічны верш -- 85,5 % ад колькасці радкоў твораў і 87,9 % -- ад колькасці тэкстаў. На другім месцы -- тоніка: 9,8 % і 7,2 % адпаведна, на трэцім -- свабодны верш: каля 5 % (адпаведна 4,7 % і 4,9 %). Гэтыя даныя блізкія да падлікаў М. Гаспарава па рускаму вершу 1958--1968 гг., дзе 86 % займала сілаба-тоніка, і некалькі разыходзяцца з паказаннямі Н. Кастэнка па класічных памерах украінскага верша 1960—1970-х гг. (сілаба-тоніка – 75 %). Відаць, аднак, і істотнае адрозненне беларускага верша ад рускага і ўкраінскага. У беларускім вершы большае месца займаў свабодны верш -- прыблізна 5 % (ад колькасці тэкстаў і радкоў), у той час як ва ўкраінскім -- 2,7 %, а ў рускім і таго менш, усяго 1 %. Гэта значыць, што верлібр у беларускай паэзіі канца XX ст. сустракаўся прыблізна ў пяць разоў часцей, чым у рускай паэзіі, і ў два разы часцей, чым у паэзіі ўкраінскай. Несумненна, культура свабоднага беларускага верша ў гэты перыяд у значнай ступені вызначалася творчасцю найбольшага нашага верлібрыста -- Максіма Танка, які пачынаючы з 1960-х гг. вельмі ахвотна карыстаўся верлібрам. Услед за ім да гэтай сістэмы вершавання звярталіся -- пастаянна ці перыядычна -- многія беларускія паэты: П. Панчанка, С. Дзяргай, Я. Сіпакоў, А. Вярцінскі, А. Лойка і інш. Што да танічнага верша, то ў беларускай паэзіі ён прысутнічаў ў значна меншай ступені, чым у рускім вершаванні (13 %) і асабліва — ва ўкраінскім (23,3 %).

Метры беларускага сілаба-танічнага верша канца XX ст. размяркоўваліся наступным чынам.

Метры беларускай сілаба-тонікі канца XX ст. *Табліца 2*

Метры	Я	Х	Д	Ам	Ан	В.в.(Я.в. і Ан.в.)	П.а.2. і П.а. 3.	Усяго
Коль-касць радкоў	2685	15	50	651	763	288	449	5968
%	45 %	5,4 %	5 %	11 %	12,8 %	4,8 %	7,5 %	100 %
тэкстаў	192	62	8	25	27	12	16	342
%	51,5 %	16,7 %	2,2 %	9,4 %	12,7 %	3,2 %	4,3 %	100 %

Табл. 2 пакакзвае: на ямб і харэй прыпадае значна больш за палову тэкстаў, напісаных сілаба-тонікай: 68,2 % (Я – 51,5 %, Х – 16,7 %), і амаль чвэрць (24,3%) -- на трохскладовыя памеры. З усіх тэкстаў 4,3 % напісаны двух- і трохскладовікамі з пераменнай анакрузай (п.а.2-скл. і п.а.3-скл.). Падлікі сведчаць: часцей ужываецца п.а.3-скл. (87,5 %), радзей -- п.а.2-скл. (12,5 %). Цікава, што ў рускай паэзіі гэтыя памеры малаўжывальныя: з 1649 абследаваных М. Гаспаравым вершаваных тэкстаў толькі 10, або 0,06 %, напісаны імі [1,47]. Нарэшце, 3,2 % беларускіх вершаваных твораў напісаны вольным вершам (вольным ямбам і вольным анапестам). У рускай паэзіі вольны верш сустракаецца крыху радзей -- 2,4 %. Затое ў ёй, апрача вольнага ямба і вольнага анапеста, зафіксаваных у беларускім “Дні паэзіі. 1965—1984”, можна напаткаць вольны харэй, амфібрахій і нават вольны дактыль (адзінкавы выпадак).

У *табл. 2*, як бачна, мы выдзелілі ў асобную пазіцыю вольны верш. Да таго ж, да метраў сілаба-тонікі (класічных памераў) аднеслі двухскладовікі і трохскладовікі з пераменнай анакрузай, якія М. Гаспараў залічвае ў разрад некласічных памераў (побач з лагаэдамі, дольнікамі, тактавікамі і інш.) [1, 45]. Правёўшы вылічэнні “па Гаспараву”, мы атрымалі наступныя суадносіны метраў беларускай і рускай сілаба-тонікі: ямб — адпаведна 48,3% і 50%, харэй — 14,8% і 17,5%, трохскладовыя памеры — 21,8% і 18,5%. Як паказвае статыстыка, у беларускім вершы некалькі радзей ужываецца ямб і — асабліва — харэй, затое часцей — трохскладовыя памеры.

Асноўныя памеры класічнай сілаба-тонікі (за выключэннем П.а.2 і П.а.3, якія М. Гаспараў лічыць “некласічнымі”) у беларускай паэзіі размеркаваны наступным чынам:

Асноўныя памеры сілаба-танічнага верша. *Табліца 3*

Колькасць стопаў у вершарадзе	Усяго тэкстаў пэўнага памера (колькасць)	Працэнт тэкстаў пэўнага памера да агульнай колькасці данага метра (%)

	Я	Х	Д	Ам	Ан	Я	Х	Д	Ам	Ан
2	5	2	1		8	2,5	3,2	12,5		27,6
3	7	2	3	6	3	3,5	3,2	37,5	24	10,3
4	80	24	3	16	10	39,6	38,7	37,5	64	34,5
5	85	31			2	42	50			6,9
6	3					1,5				
Врз.	12	3	1	3	4	5,9	4,9	12,5	12	13,8
В.в (Я.в. і Ан.в.)	10				2	5				6,9
Усяго-- 326, у тым ліку:	202	62	8	25	29	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %

Як падкрэслівае Н. Кастэнка, “у цэлым аснову метрычнага рэпертуару ўкраінскай паэзіі XX ст. складаюць 15--20 агульнаўжывальных памераў, сярод якіх дамінуюць 4-стопны і 5-стопны ямбы, 4-стопны і 5-стопны харэі і дольнік. Барацьба паміж гэтымі памерамі -- наступ Я5 на Я4 і Х5 на Х4, а таксама націск Дк на ўсе класічныя памеры -- сёння дае своеасаблівыя суадносіны формаў: абсалютная перавага Я5 і Дк (услед за імі Я4 і Х5), якія ўзаемадзейнічаюць адзін з адным і вызначаюць “твар” сучаснага ўкраінскага верша” [5, 16]. У беларускай паэзіі — таксама каля двух дзесяткаў найбольш ужывальных памераў. Як відаць з *табл. 3*, найбольш распаўсюджаныя і шматлікія памеры ямба, з якіх выдзяляюцца Я5 (42 %) і Я4 (39,6 %). Выразна відаць і “наступ” Х5 на Х4 — 50 % супраць 38,7 %. Што да трохскладовых памераў, то з іх найчасцей ужываюцца: сярод амфібрахічных метраў -- Ам4 (64 %) і Ам3 (24 %), сярод анапестычных -- Ан4 (34,5 %) і Ан2 (27,6 %). Суадносіны ж найбольш ужывальных першых дзесяці памераў у межах усёй беларускай сілаба-тонікі наступныя: 1) Я5 (26 %); 2) Я4 (24,5 %); 3) Х5 (9,5 %); 4)Х4 (7,4 %); 5) Ам4 (4,9 %); 6) Ярз. (3,7 %); 7) Ан4 і В.в. (3 %); 8) Ан2 (2,5 %); 9) Я3 (2,1 %); 10) Ам3 (1,8 %).

У рускай паэзіі таксама “сучасныя паэты вельмі часта аддаюць перавагу 5-стопнаму ямбу перад 4-стопным” [1, 57], хоць у канцы 1950--1960-х гг. Я4 некалькі абышоў Я5. Тут Х5, як і ў беларускай паэзіі, знаходзіцца на трэцім месцы. Затым з сілаба-танічных памераў ідуць (па ўбываючай): Х4, Ан3, Яв., Ярз., Ан4, Ан2 і Ам4 (верагоднасць ужывання двух апошніх памераў аднолькавая). Па сутнасці, і ў беларускай, і ў рускай паэзіі першыя чатыры памеры з дзесяці ўжываюцца з зусім аднолькавай ступенню верагоднасці. Гэта — Я5, Я4, Х5, Х4. Можна

заўважыць, аднак, і пэўнае адрозненне: у беларускай паэзіі Ам4 на пятым месцы, у той час як у рускай – на апошнім, дзесятым. Праўда, адрозненне гэта не асабліва істотнае.

Намнога больш істотныя адрозненні ў месцы і ролі танічнага верша ў беларускай, з аднаго боку, рускай і ўкраінскай паэзіі – з другога. Суадносіны трох відаў танічнага верша -- дольніка, акцэнтнага і тактавіка -- у беларускай паэзіі адлюстроўвае *табл. 4.*

Віды танічнага верша ў беларускай паэзіі. *Табліца 4*

<table>
<tr><th colspan="2">Від верша</th><th>Дольнік</th><th>Акцэнтны</th><th>Тактавік</th><th>Усяго</th></tr>
<tr><td colspan="2">Колькасць радкоў</td><td>418</td><td>130</td><td>135</td><td>683</td></tr>
<tr><td colspan="2">%</td><td>61,2 %</td><td>19 %</td><td>19,8 %</td><td>100 %</td></tr>
<tr><td colspan="2">Колькасць тэкстаў</td><td>18</td><td>4</td><td>6</td><td>28</td></tr>
<tr><td rowspan="2">%</td><td>да таніч. верша</td><td>64,3 %</td><td>14,3 %</td><td>21,4 %</td><td>100 %</td></tr>
<tr><td>да ўсіх вершаваных сістэм</td><td>4,6 %</td><td>1 %</td><td>1,5 %</td><td>7,1 %</td></tr>
</table>

Як відаць з *табл. 4*, у беларускім вершаванні танічны верш займае больш сціплае месца (7,1 % ад усіх сістэм вершавання), чым ў рускай паэзіі (21,2 %). Ва ўсіх трох усходнеславянскіх літаратурах Дк адчувальна пераважае над іншымі відамі танічнага верша. У прыватнасці, у беларускай паэзіі яго прысутнасць даходзіць да 61,2 %, у рускай -- і таго вышэй: 83,8 %. Аднак агульная колькасць Дк у корпусе вершаваных тэкстаў на беларускай мове, што адносяцца да розных сістэм вершавання, адносна невялікая, усяго 4,6 %. Гэта ў разы два менш, чым ва ўкраінскай паэзіі (9,6 %) і амаль у два з паловай разы менш, чым у рускай (10 %). Хоць для некаторых беларускіх паэтаў Дк стаў калі не асноўным, то адным з найбольш ужывальных відаў верша (У. Караткевіч, А. Русецкі, Р. Барадулін і інш.), усё ж у цэлым у нашай паэзіі ён сустракаецца не часта. І ні пра які “націск” Дк на ўсе класічныя памеры ў нас, у адрозненне ад украінскай паэзіі, гаварыць не даводзіцца.

Такім чынам, можна канстатаваць блізкасць развіцця версіфікацыйных магчымасцей беларускага, рускага і ўкраінскага верша другой паловы ХХ ст. (відавочна, і сённяшняга), што, у сваю чаргу, абумоўлена блізкасцю літаратурных традыцый, актыўным узаемаўзбагачэннем трох братніх літаратур. У той жа час наглядаюцца і некаторыя адрозненні, выкліканыя спецыфікай моў, нацыянальнага паэтычнага вопыту, фактарамі гістарычнага і культурнага развіцця беларускага, рускага і ўкраінскага народаў.

Л і т а р а т у р а

1. *Гаспаров, М. Л.* Современный русский стих: метрика и ритмика / М. Л. Гаспаров. -- М., 1974.

2. *Грынчык, М. М.* Шляхі беларускага вершаскладання / М. М. Грынчык. – Мінск, 1973.

3. Дзень паэзіі. I965--1984: выбранае. -- Мінск, I986.

4. *Дуброўскі, А. У.* Паэтыка Рыгора Барадуліна: рытмічная арганізацыя верша: аўтарэф. дыс. … канд. філалаг. навук / А. У. Дуброўскі. -- Мінск, 2003.

5. *Костенко, Н. В.* Основные тенденции украинского стихосложения XX в. (советский период): автореф. дис. … д-ра филолог. наук / Н. В. Костенко. -- Киев, 1983.

6. *Рагойша, В.П.* Паэтыка Максіма Танка: Характар вобраза. Культура верша / В. П. Рагойша. -- Мінск, 1968.

7. *Рагойша, В. П.* Свабодны верш: да характару свабоднага верша Максіма Танка / В. П. Рагойша // Филологический сборник. 1966 / В. П. Рагойша. -- Минск, 1966.

8. *Ралько, І. Д.* Беларускі верш: старонкі гісторыі і тэорыі / І. Д. Ралько. -- Мінск, 1969.

9. *Ралько, І. Д.* Верш і мова (Праблемы тэорыі і гісторыі беларускага верша) / І. Д. Ралько. -- Мінск, 1986.

10. *Ралько, І. Д.* Метрычны даведнік да вершаў Максіма Багдановіча / І. Д. Ралько // Вершаскладанне: даследаванні і матэрыялы / І. Д. Ралько. -- Мінск, 1977.

11. *Славецкий, В. Н.* Стих Якуба Коласа: Метрика. Строфика. Национальное своеобразие: автореф. дис. ... канд. филолог. наук / В. Н. Славецкий. -- Минск, 1982.

12. *Ярац, В. У.* У пошуках неадкрытых мелодый (Верлібр Максіма Танка) / В. У. Ярац // Беларуская літаратура / В. У. Ярац. -- Мінск, 1986. -- Вып. I4.

13. *Ярец, В.В.* Ритмический строй современной белорусской лирики: автореф. дис. ... канд. филолог. наук / В. В. Ярец. – Минск, 1976.

Пытанні і заданні для самаправеркі

1. Наколькі распаўсюджаны ва ўсходніх славян статыстычныя метады даследавання верша? 2. Якія сістэмы вершавання і ў якой ступені выкарыстоўваліся ў беларускай паэзіі другой паловы XX ст.? 3. Якія памеры найчасцей выкарыстоўваюцца ў сістэме беларускай сілаба-тонікі? 4. Якое месца займае танічны верш сярод сістэм беларускага вершавання? Якія віды танічнага верша выкарыстоўваюцца найчасцей? 5. Параўнайце беларускі сілаба-тонічны і танічны верш з аналагічным рускім і ўкраінскім. 6. Чаму верлібр больш распаўсюджаны ў сучаснай беларускай паэзіі, чым у рускай і ўкраінскай? 7. Якія высновы можна зрабіць з параўнальнай метрыкі сучаснага беларускага, рускага і ўкраінскага верша?

МАКСІМ ТАНК – МАЙСТАР ВЕРШАВАНАГА СЛОВА

Пачатак паэтычнага XX ст. для беларусаў азораны сонцадайнасцю Янкі Купалы і Якуба Коласа. Другая палова і канец стагоддзя асветлены паэтычным выпраменьваннем яшчэ аднаго генія – Максіма Танка (1912--1995). Пры гэтым не будзем прымяншаць значэння і іншых беларускіх паэтычных свяціл – ад М. Багдановіча і Алеся Гаруна да А. Куляшова і П. Панчанкі. Аднак па ідэйна-мастацкай глыбіні і ўсеахопнасці паэтычнага выяўлення рэчаіснасці ў беларускай літаратуры мінулага стагоддзя паставіць з імі побач мала каго можна. Скажам, з паэтычнага даробку Максіма Танка можна лёгка вылучыць і

пры жаданні выдаць асобныя вялікія тамы выдатных вершаў грамадзянскіх, патрыятычных, пейзажных, філасофска-медытатыўных, інтымных, сатырычных, дзіцячых… Ніхто, відаць, з такой паўнатой не выявіў духоўны космас беларуса паслякупалаўскага перыяду нашай гісторыі, як аўтар “Нарачанскіх соснаў”. Прычым, багаццю і непаўторнасці гэтага космасу арганічна адпавядае непараўнанае багацце вершаванай формы ў галіне паэтычнай вобразнасці, метрыкі і рытмікі, строфікі, сінтаксісу, кампазіцыі… Паэт, які, як і Янка Купала або Максім Горкі, у выніку цяжкіх жыццёвых абставін не меў магчымасці закончыць нават звычайную гімназію, здабыў шляхам самаадукацыі такія глыбокія веды ў галіне культуралогіі, гісторыі і тэорыі літаратуры, што стаў паўнапраўным акадэмікам, літаратурным першапраходцам, заканадаўцам паэтычнага стылю.

Лёс распарадзіўся так, што Максім Танк пражыў усё роўна як дзве эпохі. Першую – у міжваеннай капіталістычнай унітарнай Польшчы, дзе звыш трох мільёнаў беларусаў не мелі нават сваёй культурна-нацыянальнай аўтаноміі. Другую – у сацыялістычнай Савецкай Беларусі, што на правах асобнай, фармальна “свабоднай” рэспублікі ўваходзіла ў склад таксама унітарнага СССР. Мяжа – 17 верасня 1939 г. – не толькі аддзяліла адну ад другой дзве дзяржавы, дзве сацыяльна-палітычныя сістэмы, але прадвызначыла іншую, у параўнанні з ранейшай, культурную арыентацыю, некалькі іншыя ўмовы і свайго ўласна-творчага, і агульнанароднага, нацыянальна-беларускага самасцвярджэння. Што да апошняга, то і ў першую, і ў другую эпохі мэта была адна і тая ж: праз нацыянальнае самапазнанне і самаўсведамленне – да дзяржаўнага самасцвярджэння, умовы – прыблізна аднолькавыя: нацыянальна свядомым беларускім мастакам, па словах самога Максіма Танка, “заўсёды нешта пагражала”, ды і сродкі для дасягнення мэты ў пісьменнікаў заставаліся падобныя: роднае мастацкае слова…

Да ролі народнага і нацыянальнага “заступніка” Яўген Скурко (сапраўднае імя і прозвішча паэта Максіма Танка) рыхтаваўся змоладу. Ва ўмовах Заходняй Беларусі ён не толькі актыўна займаўся палітыкай, удзельнічаў у камуністычным падполлі, выяўляў сябе як грамадзянін, але і актыўна пашыраў запас літаратурных ведаў, удасканальваў сваё паэтычнае майстэрства. Гэта вучоба, у прыватнасці, зафіксавана ў дзённіку паэта заходнебеларускага перыяду – “Лістках календара”. На яго старонках -- назвы дзесяткаў твораў, у тым ліку фальклорных, сотні прозвішчаў беларускіх, рускіх, польскіх, украінскіх, заходнееўрапейскіх пісьменнікаў, з творчасцю якіх штодзённа знаёміўся малады літаратар. Прычым яму былі даступны не толькі польскі і заходнееўрапейскі друк, але і савецкі (дзякуючы атрыманаму дазволу працаваць у славянскім аддзеле універсітэцкай бібліятэкі ў Вільні). Ён мог супастаўляць творы, напісаныя рознымі метадамі, у рэчышчы розных літаратурных і стылявых напрамкаў, арыентавацца на лепшае, нягледзячы на тое, дзе, на якой мове яно было напісана. Пад канец жыцця Максім Танк падкрэсліваў, што вершы пачаў быў пісаць “са злосці”, бо ў тагачаснай заходнебеларускай літаратуры было столькі “муры”, якая і яго справакавала ўзяцца за пяро. Як бы там ні было, але ўжо тое, што малады паэт мог адрозніць

сапраўднае мастацтва ад яго падробкі ("мура"), сведчыць пра яго тонкі эстэтычны густ. У станаўленні ж гэтага густу яму пасадзейнічала беларуская народна-паэтычная творчасць, якую ён увабраў, як і родную беларускую мову, з малаком маці. Фальклор, які, па словах паэта, "уратаваў ад забыцця і нашу мову, і мінуўшчыну, а яна -- нашу будучыню", ён ведаў настолькі глыбока, што вольна спрачаўся нават з самімі знаўцамі фальклорнай паэтыкі. Вучоба ў народных казачнікаў і песнятворцаў (як і ў многіх прафесійных літаратараў) пазначылася літаральна на ўсёй яго арыгінальнай творчасці.

Пры ўсім тым, варта зазначыць: у творчасці Максіма Танка ніколі не было чыста фармалістычнага штукарства, пошукаў "формы дзеля формы", чым грашылі (і грашаць) некаторыя вершатворцы, прадстаўнікі т. зв. "чыстага мастацтва", "панэстэтызму", мадэрнізму і постмадэрнізму. Яшчэ ў маладыя гады, калі паэтаў звычайна разбірае фармалістычны сверб, Яўген Скурко, пазнаёміўшыся з асобнымі вершаванымі практыкаваннямі рускага паэта В. Хлебнікава, зусім па-сталаму мудра запісаў у сваім дзённіку (07.04.1935): "Ледзь змусіў сябе дачытаць Хлебнікава. Мне здаецца, што падобнымі эксперыментамі могуць займацца паэты, перад якімі ніколі не стаяла пытанне: быць ці не быць іх мове? Аж зайздросна, што ёсць на свеце пісьменнікі, якіх ніколі не трывожыла гэта праблема" [3, 21]. Перад Максімам Танкам з падлеткавага ўзросту і да апошніх дзён жыцця стаяла пытанне: быць ці не быць беларускай мове, а значыць – і беларусам як нацыі, а ўрэшце – і Беларусі як дзяржаве.

У той жа час некарэктна было б сцвярджаць, што Максім Танк абыякава ставіўся да пошукаў у галіне паэтычнага мастацтва, вершаванай формы. Так, для яго заўсёды, пачынаючы з першых вершаваных спроб, галоўным быў сэнс як увасабленне тых думак і пачуццяў, якія хацеў і мог ён выявіць. Іншая справа, што ў розны час, у адпаведнасці з асабістым творчым вопытам, эстэтычнымі ўпадабаннямі, рознымі літаратурнымі уплывамі, нават пэўнымі экстралітаратурнымі варункамі, паэтычны сэнс "апранаўся" ў тую ці іншую адмысловую форму. Прычым гэта пазначалася на ўсіх складніках паэтычнага выяўлення – тропіцы, рытміцы і метрыцы, строфіцы, эўфаніі… Увогуле, паэт усе свае шэсць дзесяткаў творчых гадоў знаходзіўся ў няспынным творчым пошуку, пра што ён сам выразна сказаў:

Вершы мае – часовыя прыстанішчы,
Якія будую ўсё жыццё.
Але пасля таго, як заб'ю
Апошні цвік у рытмы,
Устаўлю вокны ў строфы,
Навешу дзверы на цэзурах,
Прымацую клямку да pointe –
У гэтым доме
Ўжо мяне не шукайце [4, 388].

Максім Танк яшчэ ў пару творчай маладосці ўсвядоміў неабходнасць настойлівых пошукаў у галіне вершаванай формы, прычым пошукаў не дзеля саміх пошукаў, а дзеля лепшага, глыбейшага ўвасаблення пэўнага паэтычнага сэнсу. Імкнучыся адшукаць найбольш арганічную форму для выяўлення *дадзенага* сэнсу, ён, разам з тым, не забываў пра амбівалентнасць асобных кампанентаў формы. Ужо ў сталыя гады паэт так скажа пра рыфму (верш "Рыфма", 1993):

Ты можаш быць
І мікельанджэлаўскім
Ударам кулака
У ашчэр
Яго славутага "Сатыра".
І можаш быць
Тым фігавым лістком,
За якім еўнухі
Скрываюць сваю немач [4, 408].

У другой палове 1950-х гг.., пасля лёсаноснага XX з'езда КПСС, які праазаніраваў грамадскую атмасферу ў савецкай краіне і, апрача ўсяго, значна пашырыў свабоду мастацкага самавыяўлення, Максім Танк апублікаваў сваё паэтычнае прызнанне:

Перш непакоіўся,
Як сваю думку ўпрыгожыць.
І, як дзікун той,
Стараўся абвешаць яе
Цацкамі,
Рознакалёрнымі стужкамі,
Пацеркамі –
Старым і аджыўшым
Свой час рэквізітам.
Быццам зары ці траве
Патрэбны хімічныя фарбы,
Грому – літаўры і трубы.
Толькі шкада змарнаванага часу.

Сёння стараюся забыць
Вобразы каменнага веку,
У якім я радзіўся;
Словы бронзавага веку,
У якім я хрысціўся;
Забыць багоў жалезнага веку,
З якімі не раз я спрачаўся,
Каб у наш час
Міжпланетных палётаў
І вершу даць строгую
Форму ракеты
І вывесці беспамылкова на трасу –
Да сэрца [4, 372].

Несумненна, не трэба гэтыя радкі ўспрымаць даслоўна. Перад намі – паэтычная гіпербала. Бо хоць юны паэт з гонарам сцвярджаў: “У мяне кожны радок – гэта метафара”, -- усё ж ён і ў давераснёўскі час, у т. зв. “каменны век”, не быў тым “дзікуном”, які дбаў толькі аб тым, каб “сваю думку ўпрыгожыць”, абвешаць “цацкамі, рознакалёрнымі стужкамі, пацеркамі…”, а не аб сутнасці самой думкі. Вось як, у прыватнасці, ён па-імажынісцку густавобразна маляваў у вершы “Вільня” горад сваёй маладосці:

Анучай хмара сцёрла сонца,
Вясенні першы дождж заплакаў.
Па стрэхах і па шэрай гонце
Разліўся вечар сінім лакам [2, 73].

Калі б паэт быў “класічным” імажыністам, падобныя фарбы на паэтычнае палатно клаліся б і далей. Аднак ужо ў другой страфе гэтага верша выблісквае рэалістычная сацыяльная дэталь, тая “думка”, дзеля якой, уласна, і з’явіліся напачатку “цацкі” такіх незвычайных метафараў:

І ноч прыйшла з прадмесця вуліц,
Палезла на званіцаў вышкі.
Сабакам чорным вецер скуліць
Пад шэрым мурам, пад лукішскім
[Выдзяленне маё. – *В. Р.* ; 2, 73].

І ўсё ж з часам і ў паэтыцы Максіма Танка змены, безумоўна, адбываліся. Гэта пазначылася на вобразнасці, стылістыцы, эўфаніі, рытміцы яго верша. Ён і для сябе, і для іншых вершатворцаў канчаткова сцвердзіў: “Сапраўдная паэзія пачынаецца не ад слоўнай і рытмічнай эквілібрыстыкі, але – ад думкі”. Метафара, няхай сабе і непаўторна-індывідуальная, нечаканая, стала выглядаць далёка не з кожнага яго радка. Метафарычны стыль яго ранняй паэзіі ўсё часцей стаў нагадваць аўталагічны, дзе на першым месцы – паэзія “слоў простых”. Затое кожны ашчаджаны вобраз-троп (параўнанне, метафара, эпітэт і г. д.), як своеасаблівая “страла ў сутнасць” (М. Рыльскі), стаў з’яўляцца там і тады, дзе ён сапраўды вельмі патрэбны, дзе без яго не абысціся. Прычым канкрэтна-пачуццёвая вобразнасць у значнай ступені саступіла сваё месца ўмоўна-асацыятыўнай, разлічанай на веды, жыццёвую дасведчанасць успрымальніка паэзіі, магчымасці яго лагічна-вобразнага мыслення. Максім Танк пачаў часта і вольна звяртацца да алюзій, рэмінісцэнцый. У той жа час значна радзей сталі гучаць “званочкі рыфмаў”, пашырыў свае ўладанні белы верш. Што да рытмікі і метрыкі, то абумоўленая творчай сталасцю паэта шырыня і філасафічная заглыбленасць яго мастацкага свету запатрабавала і тут пэўных карэктываў.

Калісьці хапала мне
Ямбаў, харэяў,

Адмераных,
Строгіх радкоў.
А зараз пішу
У рытме свайго
Арытмічнага сэрца,
Зямлі і падзей, --

так выказаўся ён у вершы “Калісьці хапала мне…” [4, 401].

Праўда, калі быць абсалютна дакладным, то і да памятнага верасня 1939 г. паэтычнае сэрца Максіма Танка нярэдка “давала збоі” ў выглядзе парушэння рытмічнага суладдзя сілаба-тонікі. Так, яшчэ ў першым яго зборніку “На этапах” (1936) свабодныя формы верша, па маіх падліках, займалі 4% [1, 190]. Не менш іх было ў кнігах “Журавінавы цвет” (1937) і “Пад мачтай” (1938). Аднак у савецкі перыяд сваёй творчасці ажно да сярэдзіны 1950-х гг. да свабодных формаў верша, да верлібра Максім Танк не звяртаўся. Не мог звяртацца. Верлібр яшчэ ў канцы 1920-х--1930-я гг. з усёй савецкай паэзіі быў бязлітасна выкаранены (нярэдка разам са сваімі стваральнікамі) як заходняя “мода”, “мёртванароджанае дзіця”, што з’явілася з “індывідуалістычных тэндэнцый дробнай буржуазіі Амерыкі і Заходняй Еўропы” (І. Маца). Такія экстралітаратурныя ўмовы, аднак, не спалохалі беларускага паэта. Вершаваныя аналагі рытму “зямлі і падзей”, як і свайго “арытмічнага сэрца”, ён пачаў шукаць у рытміцы народна-паэтычнай тонікі, у рытмічнай разняволенасці традыцыйнага сілаба-танічнага верша. Ніводны з беларускіх паэтаў першай (як, зрэшты, і другой) паловы ХХ ст. не можа параўнацца з Максімам Танкам па важкасці метра-рытмічнага рэпертуару. Апрача дзесяткаў памераў “чыстай” сілаба-тонікі, усіх відаў танічнага верша, імітацый антычных гекзаметраў і пентаметраў, тут мы знойдзем трохскладовікі і двухскладовікі з пераменнай анакрузай, густа пірыхіізаваныя вершы, радкі з цэзурамі, з цэзураванымі нарашчэннямі і ўсячэннямі, з пропускамі складоў на метрычна слабых і нават метрычна моцных месцах у вершаваных радках… Усё гэта па-свойму расхіствала ўсталяваныя межы сілаба-тонікі, рыхтавала глебу для арганічнага з’яўлення ў творчасці паэта свабоднага верша. І як толькі пасля ХХ з’езда КПСС наступіла т. зв. “хрушчоўская адліга”, Максім Танк адным з першых ва ўсёй тагачаснай паэзіі звярнуўся да верлібра.

Так, калі ў зборніку “След бліскавіцы” (1957) Св не было зусім, то ў кнізе “Мой хлеб надзённы” (1962) іх налічвалася ўжо 6 %, у “Глытку вады” (1964) – 16 %, а ў “Перапісцы з зямлёй” (1967) – ажно 32 % [1, 190]. Паколькі ж Максім Танк заслужана ўваходзіў у лік самых знакамітых тагачасных савецкіх паэтаў (і не толькі па колькасці дзяржаўных прэмій, узнагарод, высокіх пасад), паколькі яго паэтычны аўтарытэт быў надзвычай высокі і яго кнігі тут жа перакладаліся на рускую мову і станавіліся вядомымі ва ўсіх кутках агромністай краіны, беларускі паэт адчувальна паўплываў на нараджэнне/адраджэнне Св не толькі ў роднай беларускай, але і ва ўсёй савецкай паэзіі. Менавіта ягоная творчасць адкрыла рытмічныя шлюзы верлібра, якія да таго часу былі наглуха зачынены. Разам з ім ці неўзабаве пасля яго да Св звярнуліся Пімен Панчанка, Сяргей Дзяргай, Анатоль Вярцінскі, Алег

Лойка, Алесь Разанаў і інш. у беларускай паэзіі; Мікалай Рыленкаў, Уладзімір Салаухін, Яўген Вінакураў, Віктар Бокаў і інш. – у рускай; Іван Драч, Мікола Вінграноўскі, Ліна Кастэнка, Уладзімір Лучук і інш. – ва ўкраінскай; Яан Крос, Дэбора Ваарандзі і інш. – у эстонскай; Эдуардас Межалайціс, Юсцінас Марцінкявічус і інш. – у літоўскай…

Максім Танк, у адрозненне ад некаторых сваіх равеснікаў і маладзейшых калег, не спакусіўся адноснай лёгкасцю напісання Св (як жа, не трэба адшукваць рыфмы, захоўваць вершаваны памер!). Не стаў ён і паталяць модзе некаторых заходніх краін (той жа блізкай яму Польшчы), паэты якіх амаль цалкам перайшлі на верлібр. Ва ўсіх яго кнігах 1970--пачатку 1990-х гг. Св мае ганаровае, але не дамінуючае месца, займаючы прыблізна адну трэць ад усёй колькасці ўключаных у кнігі твораў. Паэт, пры ўсім наватарстве, цвёрда трымаўся ў сваёй творчасці нацыянальных беларускіх традыцый – як у змесце, так і ў форме. Мераючы “ўсе вартасці, ісціны… мужыцкім аршынам – працай”, успрыняўшы як “хлеб надзённы” непакой і клопаты за родную зямлю, яе “ўраджай, спакойны сон, за дрэва кожнае ў гаях, за весніх песень перазвон”, Максім Танк паважна ставіўся і да народна-песеннай тонікі, і да купалаўска-коласаўскіх традыцый літаратурнага сілаба-танічнага верша. Ён выдатна разумеў: рытма-інтанацыйныя, а таксама эўфанічныя і страфічныя мажлівасці, якія можа даць нашым паэтам родная беларуская мова і народна-песенная творчасць, беларускай паэзіяй за нейкія паўтары сотні гадоў яе сілаба-танічнага развіцця яшчэ далёка не вычарпаны. У гэтым сэнсе паказальны яго апошні прыжыццёвы зборнік вершаў “Errata”[1] [5] – складзены самім паэтам і пры яго жыцці (13.3.1995) здадзены ў набор, хоць і выдадзены тады, калі паэта ўжо не стала (1996). Зразумела, назву кнігі трэба ўспрымаць не ў тэрміналагічным, а ў метафарычным сэнсе. Па сутнасці, перад намі своеасаблівы апошні творчы запавет Максіма Танка. У тым ліку – і ў галіне вершаванай тэхнікі, мастацтва вершаванага слова. Што ж нам кажа гэты запавет?

Як і трэба было чакаць, абсалютная большасць арыгінальных вершаў, што склалі зборнік, напісаны традыцыйнай для беларускай паэзіі XX ст. сілаба-тонікай – 63 з усіх 96, або 65,6 %. Але якая разнастайная гэта сілаба-тоніка! Паэт, як і калісьці ў маладосці, звяртаецца да “адмераных, строгіх радкоў” – ямбаў і харэяў. Адных двухскладовых памераў у яго амаль дзесятак: Я4 (3 вершы), Я4 (5), Я5 (16), Я6 (2), Х3 (1), Х4 (4), Х5 (6), Х6 (3). Да гэтага, паўдзесятка памераў трохскладовых: Д4 (1), Ам2 (4), Ам3 (3), Ам4 (3), Ан2 (2). Шэраг твораў не маюць дакладных памераў, хоць таксама адносяцца да сілаба-тонікі. Гэта – трохскладовікі і двухскладовікі з пераменнай анакрузай (П.а.3 і П.а.2), у якіх выразна праглядваюцца тыя ці іншыя стопы. Так, П.а.2 (Я) напісаны тры вершы, П.а.3 (Д) і П.а.3 (Ан) – па адным і П.а.3 (Ам) – ажно шэсць. А якая разнастайнасць страфічнай арганізацыі верша паэта! Тут творы страфічныя і астрафічныя (16), шматстрофныя (пераважная колькасць) і аднастрофныя, напісаныя аднолькавымі строфамі і рознымі, або нават

[1] *Errata* – кнігавыдавецкі тэрмін, уклейка ў канцы кнігі, на якой пазначаюцца заўважаныя апіскі і памылкі друку.

страфоідамі. У аднастрофных вершах часам вылучаюцца страфічныя комплексы (часцей друхрадковыя або чатырохрадковыя), часам – не вылучаюцца. Амаль заўсёды ў сілаба-тоніцы паэта радкі спалучаны рыфмамі. Але сярод такіх вершаў прысутнічаюць і сем белых – без рыфмаў.

Колькасць Б.в. значна павялічваюць верлібры Максіма Танка. Іх у кнізе трыццаць тры, або 34,4 %. Амаль столькі, колькі іх усталявалася яшчэ ў "Перапісцы з зямлёй". Як і раней, яны ўзнікаюць там, дзе з'яўляюцца развага, роздум, дзе трэба выявіць "прозу жыцця". Дзве трэці і адна трэць – відавочна, гэта найбольш аптымальныя для паэта суадносіны паміж вершам класічным (сілаба-танічным, танічным) і свабодным, або верлібрам.

Дык што сцвярджае Максім Танк, майстар вершаванага слова, не толькі асноўным корпусам сваіх твораў, але нават эратай? Несумненна, тую ісціну, якую ён выказаў яшчэ ў пачатку 1960-х гадоў: "Вельмі цяжка на падставе тэмы акрэсліць, у якую форму яна павінна пераліцца. Адны вершы без рыфмы, без пявучасці, характэрнай для беларускай паэзіі, не могуць існаваць. Ёсць вершы – гэта датычыць і маёй паэзіі, -- якія рыфмаваць не мела б сэнсу. Паэт павінен быць у пастаянных пошуках" [цыт. па: 6]. Увогуле, не толькі падрахункам усіх ранейшых уласных творчых пошукаў, але і своеасаблівым запаветам сённяшнім маладым паэтам гучаць мудрыя словы вопытнага, сталага Максіма Танка: "Калі вы будзеце, сябры, // Зноў разважаць // Аб зачацці бязгрэшным // Паэзіі, // Аб непарушнасці // Канонаў жанравых // І граматычных форм, // Аб тым, якімі мусяць быць // Элегіі, рамансы, оды, // Ці аб тым, // Якім памерам // Трэба пісаць вершы, // Паклічце і мяне. // Бо як некалі // Маэстра Дунікоўскі гаварыў: // "Я ўжо чалавек стары // І хацеў бы // Памерці ад смеху" ("Калі вы будзеце…" [4, 403]).

Л і т а р а т у р а

1. *Рагойша, В. П.* Паэтыка Максіма Танка / В. П. Рагойша. – Мінск, 1968.
2. *Танк, М.* Збор твораў: у 13 т. / Максім Танк; рэдкал.: У. Гніламёдаў [і інш.]. -- Т. 1: Вершы (1930 – 1939) / Падрыхт. тэкстаў і камент. С. Калядка, Т. Мархель; прадм. В. Зуёнка. – Мінск, 2006.
3. *Танк, М.* Лісткі календара / Максім Танк. – Мінск, 1970.
4. *Танк, М.* Мне пару крыл дало юнацтва…: выбр. лірыка / Максім Танк; уклад. В. Рагойшы. – Мінск, 2003.
5. *Танк, М.* Errata: Вершы. Пераклады / Максім Танк. – Мінск, 1996.
6. *Швед, В.* Зачараваныя паэзіяй Танка / Віктар Швед // Ніва. – 1964. – 1 сак.

Пытанні і заданні для самаправеркі

1. Як праходзіла "паэтычная вывучка" маладога Максіма Танка? 2. Што вы можаце сказаць пра пастаянныя творчыя пошукі сталага Максіма Танка? Чым яны былі абумоўлены? 3. Што і як рыхтавала ў паэтыцы Максіма Танка глебу для арганічнага з'яўлення ў ёй свабоднага верша? 4. Як верлібр Максіма Танка паўплываў на пашырэнне гэтага віду верша ва ўсёй шматнацыянальнай паэзіі былога СССР? 5. Назавіце асноўныя сістэмы вершавання, віды верша і вершаваныя памеры, якімі карыстаўся паэт на працягу сваёй творчасці. 6. Раскажыце пра характар верша апошняй кнігі паэзіі Максіма Танка «Errata» (1996). 7. Які асноўны творчы запавет пакінуў Максім Танк сваім паслядоўнікам?

НЕТРАДЫЦЫЙНАЯ СТРОФІКА АРКАДЗЯ КУЛЯШОВА

Строфіка А. Куляшова (1914--1978) яшчэ нікім, на жаль, спецыяльна не даследавалася. На першы погляд, здаецца, што яна нічым асаблівым не вылучаецца. Сапраўды, калі не ўлічваць некалькіх твораў астрафічных (у тым ліку паэму "Сцяг брыгады"), то звыш 90 % вершаў і паэм Куляшова напісаны звычайнымі катрэнамі (раздзеленымі або не раздзеленымі прабеламі, з рознай рыфмоўкай). Аднак такое адчуванне складваецца толькі пры павярхоўным знаёмстве з творчасцю гэтага выдатнага паэта, які -- без перабольшання -- ўнёс прыкметны ўклад у развіццё архітэктанічных мажлівасцей не толькі беларускага, але і ўсяго славянскага верша. Гэта адносіцца перш за ўсё да распрацаванага ім і замацаванага ў многіх вершаваных творах *шаснаццацірадкоўя* (абазначым яго прапісной літарай Ш.).

У паэзіі Куляшова налічваецца 85 Ш., што сведчыць пра невыпадковасць гэтай архітэктанічнай формы. Яно сустракаецца як аўтаномна, у выглядзе вершаў-шаснаццацірадковікаў (39 выпадкаў), так і ў складзе буйных вершаваных твораў -- вершаванага цыкла "Маналог" (13 строфаў) і паэмы "Цунамі" (33 страфы). Пра тое, што гэтую страфу паэт выкарыстоўваў цалкам свядома і мэтанакіравана, сведчаць заключныя радкі з яго верша "Ёсць у паэта свой аблог цалінны…"(1962):

> … Ёсць адказнасць перад строгім вершам,
> Перад яго пачаткам і канцом —
> Каб баразну, радком пачаўшы першым,
> У сноп звязаць шаснаццатым радком [2, 319].

Для нас Ш. цікавае яшчэ і тым, што менавіта яно дапамагло выйсці паэту з зацяжнога творчага крызісу, які пачаўся ў 1956 г. -- годзе выкрыцця культу асобы Сталіна на XX з'ездзе КПСС -- і працягваўся цэлых пяць гадоў. У 1956--1960 гг. паэт не надрукаваў аніводнага (!) арыгінальнага верша.У той час у яго душы, як і ў душах сотняў тысяч савецкіх людзей, замбіраваных бальшавіцкай прапагандай, адбывалася істотная пераацэнка ранейшых ідэйна-палітычных каштоўнасцей, фарміраванне гуманістычных грамадскіх ідэалаў, што прадвызначалася новай грамадскай атмасферай, асабістай дружбай з выдатным рускім паэтам і тагачасным рэдактарам "Нового мира" А. Твардоўскім, які хутчэй і лягчэй за Куляшова ўспрыняў дабратворныя грамадскія перамены і, несумненна, паўплываў на свайго беларускага сябра. Куляшоў, як і Твардоўскі, аўтар выдатных лірыка-філасофскіх вершаў-роздумаў ("Стихи из записной книжки", 1961), станавіўся грамадзянінам-праўдашукальнікам, гуманістам, шанавальнікам агульначалавечых каштоўнасцей і -- што асабліва важна -- паэтам-філосафам. Аднак новы паэтычны змест вымагаў для свайго вербальнага выяўлення і новай паэтычнай

формы. І такая форма неўзабаве, у 1960 годзе, з’явілася, пра што паведаў сам паэт:

Я гіну ад бяздзейнасці не месяц,
Не два, не тры. Як быццам хто закляў!
Я сам сябе гатоў хутчэй павесіць,
Чым існаваць для непатрэбных спраў.

Запал прапаў -- я сэрцам разумею,
Яго мне не пазычаць лекары.
Я вар’яцею, трацячы надзею,
І не чакаю лепшае пары.

Яна сама прыходзіць, як здароўе.
З крыніц сваіх і жыватворчых рэк
Прыносіць мне шаснаццацірадкоўе,
Шаснаццаць кропель цудадзейных лек:

Шаснаццаць сцежак на лістку паперы,
Як спраў працяг, якія я люблю,
Шаснаццаць крокаў, каб ісці наперад,
Шаснаццаць рук, каб абдымаць зямлю [2, 342].

Псіхалагічнае адчуванне з’яўлення новай творчай іпастасі было не толькі ў самога паэта, але і ў чытачоў. Калі ў 1961, 1962, 1964 гг. у часопісе “Полымя” пачалі публікавацца вершы Куляшова пад агульнай назвай “З новай кнігі”, а затым з друку выйшла і сама “Новая книга” (1964; у перакладзе на рускую мову Якава Хялемскага), усе ўбачылі, што гэта, сапраўды, і **новыя** вершы і **новая** кніга, якіх ні ў самога Куляшова, ні ва ўсёй тагачаснай савецкай паэзіі яшчэ не было. Зусім заканамерна, што кнігу адразу вылучылі на атрыманне Ленінскай прэміі, яе як ніколі дружна падтрымалі на рэспубліканскім і ўсесаюзным узроўні многія выдатныя паэты і крытыкі -- М. Бажан, Р. Бярозкін, І. Грынберг, К. Зялінскі, А. Кандратовіч, М. Лапшын, М. Сідарэнка, Я. Смелякоў, А. Твардоўскі, А. Туркоў і інш. (усяго 34 (!) водгукі ва ўсесаюзным друку). І толькі змена палітычнай сітуацыі (у канцы 1964 г. ад улады быў адхілены М. Хрушчоў, з прыходам Л. Брэжнева ў краіне пачаўся перыяд контррэфармацыі), а таксама некаторыя закулісныя інтрыгі не дазволілі Куляшову атрымаць заслужаную ўзнагароду.

І “новыя вершы”, і “Новая кніга” амаль цалкам складаліся з Ш. Што ж яны ўяўляюць сабой? Дзе шукаць генезіс гэтай страфы?

У структуры куляшоўскіх Ш. вылучаюцца тры канстанты: строгая колькасць радкоў (шаснаццаць), адзін і той жа вершаваны памер -- пяцістопны ямб (Я5), наяўнасць рыфмаў (жаночых і мужчынскіх, толькі ў адным выпадку -- дактылічных і мужчынскіх). Апрача гэтага, для абсалютнай большасці з іх характэрна аднолькавая ці падобная архітэктоніка. Так, з 85 Ш. значная колькасць (50) напісана катрэнамі з перакрыжаванай або апаясной рыфмоўкай, частка з якіх складаецца з чатырохрадкоўяў АбАб (вершы -- 16, “Маналог” -- 5, “Цунамі” -- 2). І толькі ў паэме “Цунамі” пераважаюць страфы іншай канфігурацыі: яны або зусім не распадаюцца на радковыя комплексы (адзін

выпадак -- “Замест эпілога”), або ўключаюць у сябе ад двух да пяці такіх комплексаў (гл. *табл. 1*). Аднак і ў гэтым выпадку рыфмоўка, як правіла, злучае ў строфах чатыры суседнія радкі, раздзеленыя прабеламі. Усё гэта дазваляе ўспрымаць Ш. не толькі як сэнсава-інтанацыйную, але і структурную цэласнасць, што, -- нягледзячы на даволі значную колькасць вершаваных радкоў, -- яшчэ фіксуецца нашай свядомасцю ў выглядзе адзінства.

Структура шаснаццаціградкоўяў А. Куляшова. *Табліца 1*

Творы	Усяго шаснаццаці-радкоўяў	З іх на-пісана катрэ-намі	Іншыя (а не 4-радковыя) страфічныя комплексы, з якіх складаюцца шаснаццаціградкоўі				
			1	2	3	4	5
Вершы	39	28	0	0	10	0	1
“Маналог”	13	11	0	0	2	0	0
“Цунамі”	33	11	1	6	11	4	0
Усяго	85	50	1	6	23	4	1

Якую ж структуру маюць раздзеленыя прабеламі катрэны, з якіх складаецца абсалютная большасць куляшоўскіх Ш.? Адказ на гэтае пытанне дае *табл. 2*. Як відаць з яе, Куляшоў выкарыстаў катрэны чатырох разнавіднасцей. Найбольш часта ён ужывае катрэны з перакрыжаванай рыфмоўкай: АбАб (129) і аБаБ (9). Прыблізна аднолькавая колькасць катрэнаў з апаяснай рыфмоўкай двух разнавіднасцей: аББа (33) і АббА (27). Адносна часцей яны прысутнічаюць у вершах, радзей — у “Маналогу”. Прычым, розныя чатырохрадкоўі у Ш. могуць займаць рознае, паводле парадкавага нумару (ад першага да чацвёртага), месца. Разам з тым некаторыя віды катрэнаў на пэўных месцах Ш. не фіксуюцца. Так, катрэны аБаБ не зафіксаваны на пачатку Ш. у вершаваным цыкле “Маналог” і паэме “Цунамі”, на другім і трэцім месцах – у вершах і г. д. Зрэшты, пра гэта сведчыць *табл. 2*.

Віды катрэнаў у шаснаццаціградкоўяў А. Куляшова. *Табліца 2*

Віды чатырох-радкоўяў	Творы	Парадкавы нумар чатырохрадкоўяў у вершаваных творах				Усяго
		1	2	3	4	
Усяго –129, у тым ліку:	Вершы	18	20	21	21	80
	“Маналог”	6	9	7	9	31

АбАб	“Цунамі”	6	4	3	5	18
Усяго --33, у іым ліку: аББа	Вершы	5	5	2	4	16
	“Маналог”	4	0	1	2	7
	“Цунамі”	0	5	2	3	10
Усяго --27, у тым ліку: АббА	Вершы	4	3	5	2	14
	“Маналог”	1	1	1	0	3
	“Цунамі	4	2	4	0	10
Усяго --9, у тым ліку: аБаБ	Вершы	1	0	0	1	2
	“Маналог”	0	1	2	0	3
	“Цунамі”	0	0	2	2	4

Што да іншых радковых комплексаў, з якіх складаюцца Ш. (пераважна ў паэме “Цунамі”), то яны амаль кожны раз маюць свой адметны выгляд, ужываючыся, як правіла, толькі адзін раз. Вось як размеркавана колькасць радкоў у такіх радковых комплексах: строфы двухкомплексныя: 4 + 12, 12 + 4; трохкомплексныя: 2 + 8 + 6; 2 + 10 + 4; 3 + 5 + 8; 4 + 4 + 8; 4 + 6 + 6 (3 разы); 4 + 7 + 5; 4 + 8 + 4; 4 + 11 + 1; 5 + 5 + 6 (2 разы); 5 + 6 + 5; 5 + 8 + 3; 6 + 5 + 5; 6 + 6 + 4; 7 + 5 + 4; 8 + 4 + 4; чатырохкомплексныя: 3 + 5 + 4 + 4; 4 + 3 + 5 + 4 (2 разы); 4 + 4 + 6 + 2; пяцікомплексныя: 2 + 6 + 4 + 2 + 2.

Апісаная намі структура Ш. надзвычай добра прыдалася Куляшову для выяўлення настрою элегічнага роздуму, філасофскай развагі, паэтычнай медытацыі. Куляшоўскія Ш. нагадваюць у многім санеты шэкспіраўскага тыпу: у іх той самы памер (Я5), прыблізна тая ж колькасць радкоў (толькі на два радкі больш), яны складаюцца пераважна з катрэнаў перакрыжаванай і апаяснай рыфмоўкі. І ў тых і ў другіх страфічных утварэннях адсутнічае жорсткая рыфменная і архітэктанічная рэгламентацыя санетаў класічнага тыпу (абавязковая наяўнасць двух катрэнаў і двух тэрцэтаў, адпаведна аб’яднаных паміж сабою рыфмамі), што дазваляе паэтам пачувацца вальней у дачыненні да формы верша, галоўную ўвагу звяртаючы на яго змест. Да санетаў У. Шэкпіра Ш. падобныя таксама сваімі жанравымі і кампазіцыйнымі адзнакамі. Паводле жанру вершы Куляшова, напісаныя Ш., -- гэта медытацыі грамадзянскага, філасофскага ці інтымна-лірычнага характару. Уплываюць Ш. і на жанр буйных архітэктанічных утварэнняў, у якіх яны ўжываюцца. Так, “Маналог” па свайму жанру -- гэта філасофскі вершаваны цыкл, у якім аўтар разважае пра пэўны час і чалавека ў гэтым часе, пра сутнасць сяброўства і адказнасць перад памяццю сяброў. “Цунамі” -- гэта філасофская паэма-развага аб узаемадачыненні чалавека і грамадства, адзінкі і калектыву, індывідуальна-асабістага і сацыяльна-грамадскага. Калі мы гаворым пра гэтыя творы Куляшова як пра выдатную з’яву ўсёй беларускай (і не толькі беларускай)

літаратуры, то, несумненна, у іх высокай эстэтычнай вартасці ёсць заслуга і самой формы верша, у прыватнасці – шаснаццацірадкоўя.

"Санетавасць" куляшоўскіх Ш. адчуваецца і ў іх кампазіцыі. Як падкрэсліваў некалі М. Багдановіч, у першай палове твора "развіваецца тэма санету, а ў астатнім -- заключэнне да яе; ставіцца пытанне і даецца адказ; малюецца абразок і выкладаецца паясненне к яму" [1, 194]. Што да Ш. Куляшова, то ў іх таксама выразна адчуваецца, кажучы словамі самога паэта, "адказнасць перад строгім вершам -- перад яго пачаткам і канцом". У пачатку, своеасаблівым зачыне Ш., звычайна ў лаканічнай, афарыстычнай форме выкладаецца сутнасць "філасафемы" паэта -- думкі, якая затым развіваецца, паэтычна "даказваецца", каб урэшце ўвасобіцца ў такой жа афарыстычнай канцоўцы. Вось зачыны некаторых Ш.: "*Я -- вязень твой, а ты -- мая турма, // Асуджан я любоўю пажыццёва*" ("Да паэзіі"); "*Жыццё маё -- цяжкі з гадамі бой, // І чым далей, то ўсё даўжэй прывалы*"("Элегія"); "*Ад шчасця сэрца скача, як дзіця, // Ад бед яно, як млын, шуміць начамі…*" ; "*Быў кожны з вас адважных стартаў варты, // Шкада, што фініш быў не варты вас*"("Маналог"); "*Зямля -- не процілегласць акіяна, // Яна -- яго каменная пасцель*"("Цунамі")… Канцоўкі Ш. (часцей за ўсё гэта заключныя катрэны), як правіла, змяшчаюць, як і ў звычайных санетах, "заключэнне", "адказ", "паясненне". Большасць з іх можна было б змясціць у кнігу крылатых выслоўяў -- настолькі яны афарыстычныя, вобразна-паэтычныя: "*Я -- трэці свет, я кропелька малая // Тых светаў двух — звычайны чалавек, // Што неба і зямлю ў сябе змяшчае // І ў свет адзін злучае іх навек*"("…Нябёсы — акіян, я знаў даўно"); "*Не прыпыняйся, не жахайся, слова!.. // Хай адвячорак доўгім ценем лёг -- // Магчыма немагчымая размова // Датуль, пакуль магчымы дыялог*"("Маналог"); "*Няўжо не так? Няўжо вам не ахвота // Прыслухацца да ісціны старой, // Што неспакой не лечыць адзінота, // Што адзіноту лечыць неспакой?*"("Цунамі")…

Усё сказанае пра жанрава-кампазіцыйныя і ўвогуле структурныя асаблівасці куляшоўскіх Ш. наводзяць на думку, што іх генезіс трэба шукаць у санетах шэкспіраўскага тыпу. Да з'яўлення сваіх Ш. Куляшоў увогуле вельмі рэдка звяртаўся да Я5, надзвычай рэдкія былі ў яго і вершы іншага памеру з шаснаццаці радкоў. У канцы ж 1950 -- пачатку 1960-х гг. у СССР, як і ва ўсім свеце, разгарнулася падрыхтоўка да 400-годдзя з дня нараджэння У. Шэкспіра (1564--1616). У друку ўсё часцей пачалі з'яўляцца пераклады твораў вялікага драматурга і санетапісца, у тым ліку — выдатныя рускамоўныя ўзнаўленні шэкспіраўскіх санетаў С. Маршака і не менш выдатныя пераклады гэтых санетаў на беларускую мову, здзейсненыя У. Дубоўкам. Гэта супала якраз з пакутлівымі пошукамі Куляшова не толькі новага зместу сваёй паэзіі, але і адэкватнай формы выяўлення гэтага зместу… Магчымы і іншыя шляхі ўздзеяння літаратурных традыцый на творчасць аўтара "Маналога". Напрыклад, праз пераклады Куляшова асобных твораў А. Пушкіна, у прыватнасці – рамана "Евгений Онегин" з яго асаблівай чатырнаццацірадковай "анегінскай" страфой, а таксама верша русскага паэта "19 октября", напісанага васьмірадковымі строфамі таго ж Я5… Як бы там ні было, дзякуючы Куляшову сёння мы маем арыгінальнае Ш. — своеадметную, найбольшую па

колькасці радкоў страфу ў беларускай, дый увогуле ва ўсёй усходнеславянскай, паэзіі.

Аднак не толькі створаным Ш. увайшоў Куляшоў у гісторыю беларускай строфікі. Ён -- аўтар арыгінальных, большых па колькасці радкоў, чым Ш., страфічных комплексаў. І выклікана гэта было тым, што пачынаючы недзе з пачатку 1960-х гг. Куляшоў стаўся арыгінальным паэтам-мысляром, які – не пабаімся гэтага выразу – з шэкспіраўскім размахам не толькі ставіў перад сваімі чытачамі так званыя вечныя пытанні, але і імкнуўся даць адказ на многія з іх. Сярод іх -- пытанні пра сутнасць і прызначэнне мастацкай творчасці (“Запісная кніжка”, 1973), чалавечага жыцця ўвогуле (“Далёка да акіяна”, 1970-1971; “Мой Новы год”, 1974), пра адносіны творцы і ўлады/дзяржавы (“Маналог”, 1965), экалогію, жыццё і магчымасць знікнення ўсяго чалавецтва (“Цунамі”, 1968), суадносіны паміж высакароднай мэтай і сродкамі яе дасягнення (“Хамуціус”, 1974--1975) і інш. Пры гэтым значна ўзбуйнялася сама катэгарыяльнасць мыслення паэта, яму ўжо, каб комплексна выявіць “агонь у адзенні слова” (І. Франко), часам не хапала і ранейшай страфічнай формы – шаснаццацірадковага комплексу. І ён звяртаецца не толькі да складаных строфаў, але і да гіперстрофаў.

Што мы разумеем пад гіперстрофамі? Гэта – строфы, дакладней – страфічныя комплексы, якія налічваюць звыш шаснаццаці радкоў і не ўспрымаюцца (або з цяжкасцю ўспрымаюцца) намі як аднолькавыя цэласныя архітэктанічныя адзінствы. Тым не менш яны рэальна існуюць, у іх аснове – ізарытмія (рытма-метрычная падобнасць) і ізавершараднасць (аднолькавая колькасць вершарадоў), якіх свядома прытрымліваецца мастак слова. Розніца паміж гіперстрофамі (як і аднолькавымі тыпамі строфаў увогуле) можа назірацца адно ў рыфміцы і камбінаторыцы радкоў унутры іх. Калі параўнаць вершаваную архітэктоніку з архітэктурай, то творы, напісаныя гіперстрофамі, нагадваюць аднолькава збудаваныя сучасныя гарадскія кварталы. Аднолькавасць/падобнасць такой забудовы, а разам з тым своеасаблівы рытм яе могуць быць вызначаны і ўспрыняты толькі з аддалення (скажам, з вышыні птушынага палёту). Гэтаксама і аднолькавасць/падобнасць, а таксама невыпадковасць гіперстрофаў можа быць заўважана толькі на прасторы ўсяго твора.

Гіперстрофіка Куляшова ўключае страфічныя комплексы з 20 (“Мой Новы год”, 1974) і 24 вершарадоў (“Варшаўскі шлях”, 1972; “Запісная кніжка”, 1973). Кожны з гэтых твораў можна назваць філасофскай паэмай-маналогам. У “Маім Новым годзе” і ў “Запісной кніжцы” – па пяць дваццацірадкоўяў. У “Варшаўскім шляху” – пятнаццаць дваццацічатырохрадкоўяў. Калі ўнутры гіперстрофаў асобныя радковыя комплексы аддзелены адзін ад аднаго толькі прабеламі, то самі гіперстрофы яшчэ і пранумараваны, што нагадвае нумарацыю асобных раздзелаў вялікіх мастацкіх палотнаў. Такая архітэктоніка абумоўлена змястоўнай сутнасцю гэтых куляшоўскіх твораў: кожная з гіперстрофаў (раздзелаў) – гэта асобная філасафема, медытацыя, развага на тую ці іншую субтэму, арганічна звязаную з асноўнай тэмай паэтычнага твора. І “Варшаўскі шлях”, і “Запісная кніжка”, і “Мой Новы год” у гэтым сэнсе

тыпалагічна падобныя да колішняга “Маналога” (1965), напісанага трынаццаццю шаснаццацірадкоўямі, што нагадваюць санеты шэкспіраўскага тыпу.

На нашу думку, найлепш архітэктанічна-змястоўную сутнасць гіперстрофаў Куляшова можна выявіць праз аналіз паэмы “Варшаўскі шлях”. Таму спынімся на ёй больш падрабязна.

Складаецца “Варшаўскі шлях” з пятнаццаці раздзелаў-гіперстрофаў, кожная з якіх напісана пяцістопным ямбам -- гэтак, як і ўсе ранейшыя шаснаццацірадкоўі паэта, і налічвае 24 вершарады. Некаторыя з вершарадоў дзеля рытмічнага падкрэслення пэўнай думкі дзеляцца на два радкі, асобныя з якіх пры гэтым яшчэ і раздзяляюцца прабеламі. Вось як выглядае схема ўсіх гіперстрофаў з улікам колькасці асобных радковых комплексаў, рыфмоўкі ўнутры іх і з раздзеленымі пры дапамозе прабелаў 5-м і 10-м вершарадамі (раздзелы пазначаны знакам ½):

1) 6 (аББаБа) + 6(ВгВг**Вг**) + 7 (**гВ**дЕ**ё**Е**ё**) + 5(**ё**І**ё**І**ё**).
2) 8(АбАбВггВ) + 6(ДДеДее) + 10(ёёІІккЛмЛм).
3) 8(АббАв**ГГв**) + 5(**ГвДДв**) + 5(ЕёЕё**І**) + 6(**І**к**І**кЛЛ).
4) 2(**Аб**) + 5(**Аб**ВВг) + 10(**г**ДееДеЁЁіі) + 7(ккЛмммЛ).'
5) 3 ½(аа**Б**) + ½9(в**ББ**вГддГд) + 10½(ЕёЕёІкІк**Лм**) + ½(**Лм).**
6) 10(АбАббВВггВ) + 5(д**ЕЕ**дд) + 7(**Е**ёёІккІ) + 2(лл).
7) 8(АбАбВгВг) + 10(ДеДеЁіЁі**Кл**) + 6(**Кл**МннМ).
8) 5(а**ББ**аа) + 5(**Б**ВгВг) + 10(ДееДёё**Жз****Ж**з) + 2(**Жі**) + 2(**Жі**).
9) 6(**А**б**А**б**вГ**) + 5(**вГА**дд) + 13(**А**еЁеЁЁеЖзЖзіі).
10) 6½(АббААв) + ½(ГвГдЕЕдЁііЁЁкк) + 4(лММл).
11) 4(АбАб) + 4(вГвГ) + 14(дЕдЕёІёІкЛкЛ**мН**) + 2(**мН**).
12) 20(аББаВггВдЕЕдЁііЁкЛ**к**Л) + 4(**к**М**н**М).
13) 1(**н**) + 10(АА**н**бВВб**г**ДД) + 7(**г**ЕёЕё**Жг**) + (**Жг**ЗгЗ**І**).
14) 10(**І**а**І**аБвБв**Гд**) + 11(**Гд**ЕёЕёЖзЖз**К**) + 3(л**К**л).'
15) 8(ааБвББвв) + 8(ГдГдЕёЕё) + 8(ЖззЖзЖіі).

Як відаць са схемы, найчасцей сустракаюцца ў гіперстрофах дзесяці- (7 разоў) і васьмірадкоўі (6 разоў), за імі ідуць пяці- і шасцірадкоўі (па 6 разоў), двухрадкоўі (5 разоў), трох-, чатырох-, сямі- і чатырнаццацірадкоўі (па 3 разы), аднарадкоўі (2 разы). Па адным разе сустракаюцца адзінаццаці-, трынаццаці- і дваццацірадкоўі. Можа ўзнікнуць уражанне, што такім чынам дваццацічатырохрадковыя гіперстрофы страчваюць сваю цэласнасць. На самай справе, гэтага не адбываецца. Іх, па-першае (і гэта самае галоўнае), цэментуе адзінства думкі і эмоцыі, увасобленыя ў канкрэтным матыве, субтэме, затым – вершаваны памер (усюды – Я5), а таксама – што вельмі немалаважна – рыфміка. Ва ўсіх гіперстрофах ужываюцца толькі два тыпы рыфмаў – мужчынскія і жаночыя (яны абазначаны адпаведна малымі і прапіснымі літарамі), прычым сугуччы ў радках часта паўтараюцца па некалькі разоў (гл. гіперстрофы 1, 4, 6, 8, 9, 15-ю і інш.). Нярэдка рыфмы звязваюць асобныя радковыя комплексы, пераходзячы з аднаго ў другі. Гэта мы бачым, па сутнасці, ва ўсіх гіперстрофах, за выключэннем 2, 6 і 15-й (гэтыя рыфмы выдзелены тлустым шрыфтам). Моцна таксама лучаць радкі і радковыя

комплексы ўнутраныя і ланцужковыя рыфмы. Вось некалькі тыповых прыкладаў:

Не раз, стаіўшы плач зямлі *сірочай,*
Ён іх на подзвіг зваў сваёй *прарочай,*
Чорнарабочай кнігай пра байца,
Не ўсімі дачытанай да канца…[2, 34].

А там, а там – яшчэ *за даллю даль,*
За даллю даль, як шпал бясконцых шэраг.
А там і *даль* – апошняя, *на жаль,* –
Запоўнены таварышамі бераг… [2, 41].

Я знаю, ты, мой шлях, *пераэсывеш*
Мяне, мой *верш*.
                                        Дык знай, калі *рубеж*
Ты не *мінеш*, які завуць вайною… [2, 43].

У сапраўдным мастацкім творы няма нічога выпадковага. Невядома, ці свядома Куляшоў стварыў "Варшаўскі шлях" менавіта з 15 гіперстрофаў. Аднак як бы там ні было (зусім магчыма, што і падсвядома гэта здарылася), яго паэма сваёй архітэктонікай нагадвае вянок санетаў, які таксама складаецца з 15 санетных строфаў. У вянку санетаў кожны наступны санет пачынаецца радком, якім заканчваецца папярэдні. Тым самым лейтматыў твора, пераходзячы з санета ў санет, пры ўсім паглыбленні і пашырэнні, захоўвае сваю адзінасутнасць. Апошні санет вянка санетаў – магістрал, які складаецца з першых радкоў папярэдніх 14 санетаў, -- сваім апошнім радком вяртае нашу ўвагу да першага радка ўсяго твора, да думак і пачуццяў, "зададзеных" у першым санеце. Ці не падобная кампазіцыя і "Варшаўскага шляху"? Падобная, і вельмі! Вось першыя радкі першай гіперстрафы паэмы:

Пакуль у целе чуецца душа,
Не веру я ў таемны сэнс другога
Яе жыцця. Таму дазволь, дарога,
Варшаўскі шлях, Варшаўская шаша,
Звяртацца да цябе, а не да Бога
Радком, што просіцца з карандаша [2, 31].

Матыў шляху, паэтычна названы "сяброўства сувязным", затым, вар'іруючыся, праходзіць літаральна праз усе гіперстрофы, вызначаючы іх асобныя мікратэмы, канкрэтызуючы, напаўняючы іх пэўным зместам. Варшаўскі шлях набывае функцыю асноўнага тропа паэмы – апастрофы. Да яго, як да нейкай жывой, прычым вечна жывой, істоты, пастаянна звяртаецца паэт. Вобраз шляху, вечнага, бессмяротнага, і вобраз А. Твардоўскага, нявечнага, смяротнага, як і ўсе людзі (алюзіі, звязаныя з рускім паэтам, якому і прысвечана паэма, знаходзяцца літаральна ва ўсіх гіперстрофах паэмы), – гэта два галоўныя антынамічныя вобразы паэмы (не лічачы вобраза самога апаведача). Яны, канкрэтызуючыся, узбагачаючыся асобнымі дэталямі, падрабязнасцямі,

пастupова пераходзяць з адной гіперстрафы ў другую, яднаючы іх і без нейкага фармальнага кампанента (напрыклад, паўтарэння аднаго і таго ж радка, што мы назіраем у вянку санетаў). Зрэшты, часам і гэтае фармальнае лучво ў творы знаходзіцца. Так (гл. схему), рыфмоўкай злучаны гіперстрофы 12-я з 13-й (*камнях – шлях*), 13-я з 14-й (*працай – рэкамендацый, рэдакцый*). Ды ўсё ж не фармальнымі "клямарамі" змацоўваюцца адна з другой гіперстрофы. Антыномія "жыццё – смерць", "вечнае – нявечнае", "бясконцасць – канечнасць" – вось галоўны сэнсавы стрыжань філасофскай паэмы Куляшова "Варшаўскі шлях". Паступова пераходзячы праз усе яе гіперстрофы, лагічна "прарастаючы" з адной у другую, ён, як у звычайным вянку санетаў, урэшце даходзіць да апошняй, пятнаццатай, гіперстрафы, своеасаблівага магістрала, названага паэтам "Замест эпілога". Працытуем радкі, якімі заканчваецца паэма:

У судны дзень дазволь радку ўзрывацца,
Сабе самому выракаць прысуд,
Дазволь загінуць для таго, каб тут,
Дзе я жыву цяпер, ты мог застацца.
Каб тут, на месцы векавых пакут,
Каб тут, дзе не загіне наша праца,
Ты, сын Зямлі, мог абдымаць Зямлю…
Варшаўскі шлях, аб тым цябе малю! [2, 44].

Зноў, як бачым, тут тая ж апастрофа, той жа зварот да Варшаўскага шляху як да жывой істоты. Зноў тут тая ж вера ў магутнасць і бессмяротнасць гэтага шляху, у параўнанні з часовасцю жыццёвага шляху чалавечага. Думкі, матывы, эмоцыі, такім чынам, кампазіцыйна закругляюцца, сплятаюцца ў адзін "вянок" – як у тым самым вянку санетаў. І гэтаму не толькі сваім зместам, але і структурай дапамагаюць усе пятнаццаць гіперстрофаў паэмы – яе арыгінальная архітэктоніка.

Л і т а р а т у р а

1. *Багдановіч, М.* Санет / Максім Багдановіч // Поўны збор твораў: у 3 т. / Максім Багдановіч. -- Мінск, 1993. – Т. 2.
2. *Куляшоў, А.* Збор твораў: у 5 т. / Аркадзь Куляшоў. -- Мінск, 1977. – Т. 5.

Пытанні і заданні для самаправеркі

1. У чым выявіўся ўклад А. Куляшова ў развіццё архітэктанічных мажлівасцей не толькі беларускага, але і ўсяго славянскага вершавання? 2. Дайце якасную і колькасную характарыстыку шаснаццацірадкоўя як своеасаблівай страфы і шаснаццацірадковіка – як арыгінальнага віду верша. 3. Дзе і ў чым трэба шукаць генезіс куляшоўскага шаснаццацірадкоўя? 4. Што ўяўляюць сабой гіперстрофы А. Куляшова? 5. Раскажыце пра архітэктоніку паэмы А. Куляшова "Варшаўскі шлях".

БЕЛАРУСКІ САНЕТАРЫЙ

Пра сталасць і развітасць любой паэзіі сведчыць, апрача ўсяго іншага, і наяўнасць у гэтай паэзіі разнастайных жанраў і відаў верша, якія выпрацавала нацыянальная і сусветная вершатворчасць. Гісторыя літаратуры паказвае: кожны сапраўдны пісьменнік не толькі пашырае наша, чытацкае, светабачанне, светаадчуванне і светаразуменне, але і ўдасканальвае, узбагачае саму тэхніку мастацкай творчасці, тыя спосабы і сродкі, той інструментарый, з дапамогай якіх і можна спрабаваць шырэй і глыбей спасцігнуць духоўны космас чалавека. Маладыя творцы павінны заўсёды пра гэта памятаць. Павінны дбаць як пра сучаснаспь, арыгінальнасць, глыбіню зместу сваіх твораў, так і пра адэкватнасць паэтычнай формы гэтаму зместу.

Адзін з самых дасканалых, вышуканых відаў верша, якія выпрацавала сусветная паэзія, -- санет. Узнік ён у Італіі ў XIII ст., адкуль і пайшла ва ўсе мовы і літаратуры свету форма і сама назва верша (sonetto, ад sonare – гучаць, звінець). Санет складаецца звычайна з чатырнаццаці радкоў, аб’яднаных у два катрэны (чатырохрадкоўі) і два тэрцэты (трохрадкоўі). Найбольш распаўсюджаны яго памер – пяці-, радзей чатырох- або шасцстопны ямб. Дзве рыфмы спалучаюць катрэны (*абба абба* ці *абаб абаб*). Тры рыфмы тэрцэтаў размяшчаюцца ў залежнасці ад характару папярэдняй рыфмоўкі: *ввг ддг* ці *ввг дгд* -- “французскі” санет або *вгд гвд* ці *вгд вгд* – “італьянскі” санет. Такая будова санета цесна звязана з разгортваннем у ім паэтычнага зместу. У катрэнах ідзе развіццё тэмы, у тэрцэтах – кульмінацыя і развязка. Як адзначаў М. Багдановіч у артыкуле "Санет" (1911), у першых васьмі радках “развіваецца тэма санета, а ў астатніх – заключэнне да яе; ставіцца пытанне і даецца адказ; малюецца абразок і выкладаецца паясненне к яму” [3, 194]. Асаблівая нагрузка падае на апошні тэрцэт, нават на апошні радок тэрцэта (т. зв. *санетны замок*), які па вобразна выказанай думцы павінен быць самым моцным у санеце. Больш таго, па законах класічнага санета апошняе слова у ім павінна быць своеасаблівым сэнсавым “ключом” да ўсяго твора. У той жа час ніводнае слова, выключаючы хіба службовыя, не павінна паўтарацца.

Строгая рэгламентаванасць санетнай формы, зразумела, ускладвае на паэта дадатковыя цяжкасці і значныя абавязкі, абмяжоўвае яго фармальныя пошукі. З другога боку, форма дысцыплінуе вершатворца, падштурхоўвае яго да лаканізму, афарыстычнасці вобразнага выказвання, абумоўлівае пругкасць, сэнсавую ёмістасць вершаванага радка. Вось гэта апошняе, а таксама эстэтычная дасканаласць, прыгажосць самой паэтычнай формы і прывялі да таго, што санет даволі хутка распаўсюдзіўся ў еўрапейскай (найперш італьянскай, іспанскай, партугальскай, французскай, англійскай), а затым і ў сусветнай паэзіі. У скарбніцу сусветнага санетарыя найбольш значны ўклад унеслі італьянцы Дантэ Аліг’еры (1265--I321) і Франчэска Петрарка (1304--1374; аўтар звыш 300 санетаў), француз П’ер Рансар (1524--1585); англічанін Уільям Шэкспір (1564--1616), немец Іаган Вольфганг Гётэ (1749--1832), палякі Адам Міцкевіч (1798--1855) і Юльюш Славацкі (1809--1849), славенец Францэ Прэшарн (1800--1849), славак Павол Гвездаслаў (1849--1821), чэх Ян Колар (1793--1852; напісаў 615 санетаў) і інш. Дарэчы,

адну з найбольш поўных анталогій сусветнага санета ўклаў і выдаў у сваіх выдатных перакладах украінскі майстар слова Дмытро Паўлычка [11, 14].

Пачынаючы з XVIII--XIX ст. санет добра абжыўся і ва ўсходнеславянскіх літаратурах. У рускую паэзію ў XVШ ст. яго увёў Васіль Традзьякоўскі. Пасля яго да гэтага віду верша звярталіся Аляксандр Сумарокаў, Гаўрыіл Дзяржавін, Аляксандр Пушкін, Міхаіл Лермантаў, Валерый Брусаў, Іван Бунін, Ганна Ахматава і многія іншыя рускія паэты [13]. З XIX ст. санет вядомы і ва ўкраінскай паэзіі. Найбольш прызнаныя майстры ўкраінскага санетапісання -- Іван Франко, Леся Украінка, Уладзімір Самійленка, Мікола Зэраў, Міхайла Драй-Хмара, Максім Рыльскі, Андрэй Малышка, Сцяпан Крыжаніўскі, Дмытро Паўлычка [15].

У Беларусі санет вядомы з пачатку XVП ст., калі Мялецій Сматрыцкі ў славутым “Трэнасе” (Вільня, 1610) надрукаваў свой пераклад на лацінскую і польскую мовы санета італьянца Франчэска Петраркі “Папскаму двару ў Рыме”. Аднак затым шматмоўная паэзія Беларусі два стагоддзі да санета не звярталася. І толькі на пачатку XIX ст. вуснамі нашага вялікага земляка Адама Міцкевіча, хоць усё яшчэ і не беларускім словам, яна стала прызнавацца санетам у любові да роднага краю і ў каханні да жанчыны, разважаць над праблемамі чалавечага існавання, складанасцю грамадскіх узаемаадносін і г. д. У 80-х гг. XIX ст. міцкевічаўскі санет "Бура" (з цыкла "Крымскія санеты") упершыню загучаў і на беларускай мове -- у перасатварэнні Аляксадра Ельскага [1].

Сапраўднымі творцамі беларускага нацыянальнага санета сталі класікі нашай літаратуры Янка Купала і М. Багдановіч. Янка Купала, верагодна, яшчэ да 1904 г., калі ён карыстаўся ў сваёй творчасці польскай мовай, напісаў сем польскамоўных санетаў: “Беларус”, “Не для вас…”, “На змярканні”, “...Перастаньце марыць пра слаўнае мінулае”, “Гэй, у свет!..”, “…З вечным болем замкнёныя ў сваіх марах”, “Зямля...” (датаванне іх усіх 1906 г., відавочна, было абумоўлена першапачатковым жаданнем паэта выдаць у тым годзе кніжку на польскай мове). Вытрыманыя ў духу традыцый польскіх санетапісцаў (А. Міцкевіча, Ю. Славацкага, А. Асныка, М. Канапніцкай, Я. Каспровіча і інш.), купалаўскія санеты, аднак, вызначаліся сваёй сацыяльнай і нацыянальнай беларускай канкрэтыкай. Сімптаматычна, што ў гэтым санетным шэрагу першым ідзе верш “Беларус” (“Białorusin”). Пройдзе ўсяго некалькі гадоў, прагрымяць лёсаносныя падзеі 1905 г., і беларусы ўжо на сваёй мове заявяць на цэлы свет аб сваім жаданні і праве "людзьмі звацца".

У 1910 г. Янка Купала напісаў першыя тры санеты на беларускай мове – “Жніво”, “…Па межах родных і разорах” і “Запушчаны палац”. Першы з іх быў надрукаваны 15 ліпеня 1910 г. у "Нашай Ніве" з паметай: Пецярбург, чэрвень 1910 г. Усе тры ўпершыню былі змешчаны ў зборніку "Шляхам жыцця" (1913). Як і наступныя тры – “Я люблю”, “На вялікім свеце” і “Для зямлі прадзедаў маіх...”, – датаваныя 1912 г. Потым паэт тры гады да санета не звяртаўся, хоць пісаў у гэты час многа і плённа. Аднак у драматычным 1915 г., калі руска-нямецкі фронт наблізіўся да Вільні, перажыванні паэта, яго роздум над праблемамі жыцця і смерці, крэўнай сувязі з родным народам і Бацькаўшчынай

часта адліваліся ў дасканалую санетную форму. Шэсць санетаў напісаў ён у гэты час – чвэрць ад усіх вершаў, напісаных за цэлы год. Гэта былі такія творы філасофскага складу, як “Маё цярпенне”, “Таварыш мой”, “На суд”, “Сярод магіл”, “Чаму?”, “Бацькаўшчына”. У наступныя тры гады Янка Купала зусім замаўчаў як паэт, пацвердзіўшы старое выслоўе: калі гарматы гавораць, музы маўчаць. У Беларусі ў крывавай бойцы сышліся мільённыя арміі, родная зямля была заліта крывёй тысяч нявінных ахвяр, вера ў адраджэнне Бацькаўшчыны згасала па меры разгарання ваеннага пажару. Давала пра сябе знаць і неўладкаванасць асабістага жыцця: голад, холад, няўпэўненасць у будучым. Аднак 1918 г., яго пачатак і асабліва канец, прынёс надзею. А потым і ўпэўненасць, што “не загіне край забраны”. Жывучы ў Смаленску, Янка Купала быў сведкам падрыхтоўкі, а затым і абвяшчэння Савецкай Беларусі. Паэт набываў Бацькаўшчыну, а разам з гэтым да яго зноў вяртаўся паэтычны голас. І першае, што ён напісаў 29 кастрычніка 1918 г. пасля доўгага творчага сну, быў санет “Для Бацькаўшчыны” з яго знакамітым пачаткам:

Я зноў заснуўшую было жалейку
Бяру і пробую ў ёй галасоў:
Ці хопіць светлых, звонкіх думак-слоў,
Ці гладка пойдзе песня-дабрадзейка? [8, 36].

Песня-дабрадзейка пайшла “гладка”: услед за санетам паэт у гэты дзень напісаў яшчэ чатыры (!) класічныя вершы: “У дарозе”, “Песня”, “Свайму народу” і “На сход!”. І ўсе наступныя дні былі паэтычна-плённыя, на свет з’яўляліся па адным, а то і па некалькі вершаў. Сярод іх – два санеты: “Пчолы” і “Наша гаспадарка”, з іх падкрэслена патрыятычным пафасам. Усяго ж аўтар “Жалейкі” напісаў 22 выдатныя філасофскія, грамадзянскія і пейзажныя санеты, паклаўшы тым самым моцны падмурак беларускага санетапісання [8].

У стварэнні паўнацэннага беларускага санетарыя Янку Купалу дапамог М. Багдановіч, які звярнуўся да санета годам пазней. Усе адзінаццаць санетаў паэта – гэта наша паэтычная класіка: “...Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі”, “...Замёрзла ноччу шпаркая крыніца”, “Прынадна вочы ззяюць да мяне” і інш. М. Багдановіч пераклаў з французскай мовы на беларускую санеты Поля Верлена (“Шынок”, “Млоснасць”) І Алексіса-Фелікса Арвера (“...Я тайну у глыбіні душы хаваю”), даследаваў гэтую вершаваную форму як літаратуразнавец (артыкул “Санет”).

Вось, для прыкладу, "Санет" Багдановіча, эпіграфам для якога паэт узяў словы вядомага французскага паэта і вучонага Ніколы Буало: “Беззаганны санет варты адзін цэлай паэмы”:

Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі,
Над хвалямі сінеючага Ніла,
Ўжо колькі тысяч год стаіць магіла:
Ў гаршчку насення жменю там знайшлі.
Хоць зернейкі засохшымі былі,
Усё ж такі жыццёвая іх сіла

Збудзілася і буйна ўскаласіла
Парой вясенняй збожжа на раллі.

Вось сімвал твой, забыты краю родны!
Зварушаны нарэшце дух народны,
Я верую, бясплодна не засне,
А ўперад рынецца, маўляў крыніца,
Каторая магутна, гучна мкне,
Здалеўшы з глебы на прастор прабіцца [2, 137].

Побач з Янкам Купалам, М. Багдановічам і ўслед за імі да санета звярнуліся Змітрок Бядуля ("...Тут неба -- даль бязбрэжная, як мора"), Алесь Гарун ("Жыццё"), Якуб Колас ("Наперад!"), Язэп Пушча ("Адаму Міцкевічу"), Ю. Лявонны ("…Крыштальнай цвеценню заружавелі далі"), П. Трус ("Над кубкам возера"), У. Жылка ("Меч", "Каханне", "Хараство"), У. Дубоўка ("…Прамерыць гоні шмат разоў араты", "…Ля Мядзела ёсць возера адно"), Максім Танк ("Трэска з дома Шэкспіра", "Санет", "Антысанет"), К. Кірэенка ("Санеты з Філадэльфіі"). Пазней да іх далучыліся С. Грахоўскі, Э. Валасевіч, Х. Жычка, Р. Барадулін, Я. Сіпакоў, М. Федзюковіч, В. Жуковіч, А. Лойка, М. Маляўка, У. Паўлаў, А. Мінкін, А. Хадановіч, З. Марозаў, С. Шах, В. Шніп і іншыя вершатворцы. Санет стаў адным з найбольш пашыраных класічных відаў беларускага верша. А Алесь Звонак, адзін са старэйшых беларускіх паэтаў, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі Беларусі імя Янкі Купалы 1992 г., нават выдаў асобную кнігу -- "Санеты" (1982), якую склалі 170 твораў гэтага віду верша, у тым ліку сатырычныя санеты, санеты-байкі. Узоры беларускага санетапісання ўвайшлі ў кнігу "Анталогія беларускага санета" [1].

Да таго часу, пакуль санет прыйшоў у беларускую паэзію, сусветны санетарый быў ужо надзвычай багаты і разнастайны, стварыў не толькі пэўныя трывалыя каноны санетапісання, але і пастараўся мадыфікаваць, а то і разбурыць гэтыя каноны. Напачатку санет стаў прыналежнасцю выключна інтымнай лірыкі. Паступова тэматычныя і жанравыя рамкі яго пашыраліся. Ва У. Шэкспіра санет напоўніўся філасофскім зместам. Калі ж выдатны ўкраінскі вершатворца І. Франко стварыў т. зв. "вольныя" і нават "турэмныя" санеты, якія-небудзь тэматычныя абмежаванні для гэтай формы верша пераставалі ўвогуле існаваць.

Праўда, сама форма – пры любых матывах і тэматыцы – надае змесціву медытатыўную настраёвасць, вымагае ад паэта слоўна-вобразнай ашчаднасці, лаканізму выказвання. Янку Купалу санет прыдаўся найперш для роздуму не столькі філасофскага, не ўнутрана асобаснага (хоць, зразумела, маецца і гэта), а найперш для разваг агульнаграмадзянскага значэння, для выяўлення трывог, хваляванняў і надзей, звязаных з сацыяльнымі і нацыянальнымі праблемамі існавання свайго народа. Бацька нацыі, ён на пачатку ХХ ст. -- у самы мадэрновы перыяд развіцця еўрапейскай паэзіі -- не спакусіўся рознымі чыста фармальнымі вышукамі, якіх тады ў паэзіі было нямала, не паддаўся эгацэнтрызму, душэўнаму самакапанню і самалюбаванню, што тады нават некаторым выдатным майстрам слова не дазваляла азірнуцца вакол сябе.

Зрэшты, калі ён і прыслухоўваўся да свайго ўнутранага голасу, да асабістага болю, то аказвалася, што гэтым голасам гаварыў яго зямляк-беларус, гэта быў боль роднай зямлі.

І калі здзекваецца нада мною хтосьці –
Над Бацькаўшчынай здзекваецца ён маей,
Калі ж над ёй -- мяне тым крыўдзіць найцяжэй [8, 35] .

Гэта не былі пустыя словы. Паэт заўсёды помніў галоўнага адрасата сваёй паэзіі: “Для Бацькаўшчыны-маці буду йграць!”. І іграў як толькі мог. На самых розных інструментах, у тым ліку і на чатырнаццаці струнах санета.

З часам паэты, адступаючы ад першапачатковых канонаў, пачалі уразнастайваць і саму мастацкую форму санета. Шэкспір, у прыватнасці, пісаў санеты у форме трох катрэнаў і аднаго заключнага двухрадкоўя (аБаБ вГвГ дЕдЕ жж), сцвердзіўшы за такой формай найменне *санета шэкспіраўскага тыпу*. Відавочна адрозненне яго ад *кананічнага санета* (аБаБ аБаБ ВВг ДДг), якім, у прыватнасці, пісаў Багдановіч.

Прыгадаем адзін з санетаў Шэкспіра у перакладзе Дубоўкі:

У люстра глянь на вобраз дзіўны свой,
Скажы яму стварыць такі ж, як гэты.
Абразіш свет, спазніўшыся сяўбой,
Благаславіць не здолеўшы кабеты.

Якой красуні люба не было б,
Каб ты ўзараў нявораныя гоні?
Які б дзівак на звод павёў свой род,
Любоў ва ўласным пахаваўшы лоне?

Ты адлюстровак матчыным вачам,
Яе прадвесні успамін дзівосны.
Ты ўцеху знойдзеш некалі і сам,
Праз вокны старасці пабачыш вёсны.

Як не пакінеш памяці такой,
Ты сам памрэш і вобраз твой з табой.

У санет прыходзілі новыя памеры, знікала раўнастопнасць чацвёртых радкоў катрэнаў (*кульгавы санет*), на ўвесь санет сталі ўжывацца толькі дзве рыфмы (*суцэльны санет*) або імі зусім не карысталіся (*белы санет*), катрэны і тэрцэты мяняліся месцамі (*перавернуты санет*), не ставала аднаго катрэна (*безгаловы санет*), катрэна і аднаго тэрцэта (*палавінны санет*), аднаго або двух вершаваных радкоў (*скарочаны санет*) ці, наадварот, з’яўляліся чатыры катрэны і чатыры тэрцэты пры двух рыфмах (*падвойны санет*), колькасць тэрцэтаў даходзіла да трох ці нават чатырох (*хвастаты санет*) або ў канцы кожнага санета з'яўляўся адзін ці некалькі лішніх радкоў (*санет з кодаю*). Адступленні ад рытмічных канонаў абумовілі з’яўленне *санетоіда,* або *фальшывага санета* (на працягу страфы мяняецца памер, катрэны маюць

розныя рыфмы і г. д.), *санеціны* (пішацца карацейшымі, чым звычайна, памерамі), *брахісанета* (санеціна, у якой кожны радок -- аднаскладовае слова або адна стапа). Фармальныя вышукі прывялі да *санета-акраверша*, у пачатковых радковых літарах якога прачытваецца нейкае слова, да *санета-бурымэ* (санет на зададзеныя рыфмы), *фігурнага санета* (санет у выглядзе нейкай фігуры), *санета-цэнтона* (санет, складзены з асобных радкоў іншых аўтараў), *ланцужковага санета* (кожны наступны радок у санеце пачынаецца словам, якім заканчваецца папярэдні радок, або рыфмай да гэтага слова), *рэхасанета* (апошняе слова кожнага радка санета – "рэха" перадапошняга), *двухмоўнага санета* (санет з выкарыстаннем міжмоўнай аманіміі), *макаранічнага санета* (санет, які пішацца адначасова на двух ці некалькіх мовах) і інш.

Зразумела, за няпоўныя сто гадоў свайго няхай сабе і актыўнага развіцця беларускі санетарый асвоіць усё багацце сусветнага санетапісання не змог. Ды, відаць, няма на свеце нацыянальнай паэзіі, якая б адна валодала ўсёй, без выключэння, жанрава-тэматычнай і фармальнай разнастайнасцю санета. Тым не менш беларускі санет дасягнуў у сваім развіцці даволі значных поспехаў, мае ў сваім арсенале нямала здабыткаў, чым можа пахваліцца нават перад такімі багатымі суседнімі літаратурамі, як руская, украінская, польская.

З самага пачатку ўзнікнення беларускага санета заўважыліся дзве выразныя тэндэнцыі: арыентацыя на класічны кананічны санет і жаданне адысці ад прынятых канонаў, мадыфікаваць іх дзеля больш арганічнага выяўлення зместу твора. Першую тэндэнцыю ўвасабляў Багдановіч, другую -- Янка Купала. І хоць аўтар "Вянка" аднойчы адступіў ад прынятай кампазіцыі, па-свойму звязаўшы радкі санета рыфмамі і скараціўшы яго на адзін радок ("У Вільні"), у астатніх выпадках ён строга вытрымліваў правілы кананічнага санета -- ажно да забароны паўтараць у санеце асобныя словы. Толькі ў двух выпадках ён парушыў гэтае правіла: у санеце "...На цёмнай гладзі сонных луж балота" двойчы ўжыў слова "гніль" і ў аўтаперакладзе "Санета" ("…Что ж из того, что стих в душе кипит?") паўтарыў слова "холодный" (праўда, у крыху змененым выглядзе: "холодным"). Больш адступленняў ні ад кампазіцыйнага, ні ад рытмічнага ці рыфмічнага малюнка класічнага санета ў Багдановіча не заўважым. Менавіта гэта багдановічаўская традыцыя падмацавалася пазнейшымі перакладамі на беларускую мову санетаў Шэкспіра, Міцкевіча, Гётэ і інш.

Аднак побач з багдановічаўскай развівалася ў нас і купалаўская традыцыя. У Янкі Купалы толькі частка санетаў напісана "багдановічаўскім", асвечаным працяглай традыцыяй рускай паэзіі, пяцískладовым ямбам. Паэт, асабліва ў 1910–1912 гг., звычайна ламаў пракрустава ложа вершаванага памеру. Побач з Я4 ("...Па межах родных і разорах") і Я6 ("Запушчаны палац") у яго з'яўляюцца трохскладовыя памеры – Ам4 ("Жніво") і Ан3 ("Я люблю"). Больш таго, ён звяртаецца да тактавіка ("Для зямлі прадзедаў маіх..."), што ўжо зусім парушала ўсталяваную традыцыю санетапісання. Да гэтага, бывала, не захоўвалася агульнапрынятае чаргаванне мужчынскіх і жаночых рыфмаў. Некаторыя літаратуразнаўцы вытлумачваюць гэта пэўнай творчай

нявопытнасцю Янкі Купалы, а таксама “агульнай збедненасцю нацыянальнай літаратуры з прычыны неспрыяльных умоў гістарычнага развіцця” [5, 144]. На самай справе, як нам здаецца, прычына тут у іншым: у даволі смелым стаўленні песняра да некаторых паэтычных канонаў, у жаданні знайсці адэкватную форму для выяўлення думкі і пачуцця, нават калі б дзеля гэтага трэба было адысці ад нейкіх канонаў. Відавочна, невыпадкова, што з дваццаці двух яго санетаў толькі два (“Таварыш мой” і “На суд”) супадаюць у метрычным малюнку і рыфмоўцы, усе ж астатнія маюць кожны сваё аблічча, утвараючы 9 відаў і ажно 21 (!) разнавіднасць (паводле метрынага малюнка і рыфмоўкі). Ужо сярод санетаў на польскай мове, самых ранніх, мы не знойдзем ніводнага двайніка. І гэта пры “нязбедненасці” польскай літаратуры, пры ўсёй строгай кананічнасці польскага санетапісання. Хто з беларускіх паэтаў, апрача Янкі Купалы, мог і можа адважыцца на такое! Абедзве традыцыі, купалаўская і багдановічаўская, увасобіліся ў творчасці беларускіх паэтаў XX ст. Аднак трэба прызнаць, што купалаўская традыцыя знайшла больш прыхільнікаў. У прыватнасці, яе падхапіў і далей развіў яшчэ адзін волат беларускага прыгожага пісьменства – Якуб Колас. Так, у санетапісанні ён смела выкарыстоўваў амфібрахій, дактыль і нават вольны дольнік, звяртаўся да дактылічных рыфмаў, чаго, у прыватнасці, руская і ўкраінская паэзія амаль не ведаюць, не прымаюць. Якубу Коласу належыць і першы, вельмі рэдкі ў беларускай паэзіі, санет-акраверш ("Зорка").

Як мы ўжо заўважылі, беларускія паэты з пералічаных вышэй разнавіднасцей санета асвоілі далёка яшчэ не усе. Апрача названага, можна указаць яшчэ на белы санет (“Белыя санеты” Х. Жычкі), перавернуты санет (“Жаласны дуэт” А. Зарыцкага), санетоід (“Санет кахання” Я. Сіпакова) і некаторыя іншыя нешматлікія формы санета. Вядома, тут ёсць над чым працаваць – засвойваць арганічна чужое, прапаноўваць новае, сваё. Хаця, як мне здаецца, натуральнаму развіццю санета да гэтага часу перашкаджае пэўны скептыцызм, нявер’е ў значныя выяўленчыя мажлівасці санетнай формы, даволі пашыраная думка, што санет, быццам бы, абмяжоўвае, заціскае творчае ўяўленне паэта. З такім меркаваннем спрабаваў спрачацца (праўда, неяк занадта асцярожна) Алесь Звонак у сваім "Санеце пра санет":

Не папракай, што трапіў я ў палон санета,
Дзе б’ецца плоць і кроў паэзіі ў ціскох.

Што да Максіма Танка, то ён з гэтага выпадку спраўся нават сам... з сабой. Два яго вершы – “Санет”, “Антысанет” – увайшлі ў адну кнігу “Дарога, закалыханая жытам” (1976). Калі ў першым вершы паэт адстойваў форму санета, з гордасцю заяўляючы, што “санет // Калісьці збудаваў вялікі Дантэ, // А сам Шэкспір на ім адкрыў сусвет”, то другі твор прасякнуты ўжо адкрытым скептыцызмам у адносінах да санета, які нібыта “грудзі і стан” паэтавай Музы “чатырнаццаццю клямрамі сціскае”. Такім чынам, з аднаго боку, санет, паводле Максіма Танка, – гэта стары надзейны карабель, прыдатны і ў наш касмічны век; з другога – “вопратка багіняў старажытных”, знешне эфектная, нават прыгожая, але нязручная, не прыдатная для штодзённага ўжытку. Су-

пярэчнасць відавочная, хутчэй за ўсё і надуманая. Бо “Антысанет” паэта напісаны ўсё ж у форме санета! І гэта, як мы бачым, не перашкодзіла яму даволі-такі ўдала выявіць думку, не перахапіла паэтавага дыхання, сціснуўшы яго грудзі “чатырнаццаццю клямрамі” – чатырнаццаццю радкамі.

У апошні час, нібы спрачаючыся з думкай аб бесперспектыўнасці формы санета, даволі цікавыя эксперыментальныя санетныя цыклы надрукавалі паэты маладзейшага пакалення. Абодва яны – Юрась Пацюпа і Серж Мінскевіч – у духу сучаснага постмадэрнізму абапіраюцца на папярэднія традыцыі сусветнага і беларускага санетапісання. Так, Пацюпа ў Цыкле “Мезальянсы, або Юрлівыя санеты” [12], уваскрашаючы ў нашай памяці найперш літаратурны вопыт XVII--XVIII ст. (Ф. Князькін, Д. Рудніцкі, “Курніцкі зборнік” і інш.), падае першыя ў беларускім нацыянальным санетапісанні прыклады *аплікаванага санета, санета-брахікалана, санета-газэлі-туюга, санета-цэнтона, паспалітага санета, трайного санета* і інш.

Вось прыклад адной толькі першай страфы апошняга з названых санетаў – “Павучанне”:

Граматыкі вучыць – карысна для паэта,
Найгорш, здаецца мне – віно і піва піць
І досціп засушыць – без роздуму і мэты
Пражыўшы, нібы ў сне, – дзе хмель штодня кіпіць [12, 31] .

Кожную з гэтых дзвюх частак страфы, як і ўвесь санет, можна ўспрымаць самастойна, прычым кожны раз па-свойму. Разам з тым, прачытаўшы радкі падрад, мы атрымаем яшчэ адно ўражанне. Адзін твор змяшчае, па сутнасці, тры сэнсы. Адсюль – і назва санета. Пасля Пацюпы "Трайны санет пра вечнае каханне" ндрукавала Таццяна Барысюк [4].

Што да Мінскевіча, то сваімі "Мінскімі/Менскімі санетамі" [10] ён адрасуецца да вядомых санетаў, найперш крымскіх і адэскіх, А. Міцкевіча. Адрасуецца са значнай доляй іроніі (у адносінах да сучаснасці), эксперыментуючы ў галіне метрыкі (стварае нават своеасаблівы сучасны сілабічны верш) і рыфмікі. Вось адзін з такіх яго санетаў, “Да Свіслачы”, – алюзія на вядомы санет Міцкевіча “Да Нёмана”:

Рака дваровая, смарагдавая Свіслач!
На санках да цябе ляцелі мы ў сумёт,
Аднойчы тут марак ледзь не пайшоў пад лёд,
І ўратаваць змаглі дзіцячай моцай сціслай.

Там, дзе над берагам каса вярбы навісла,
Яна любіла быць, сачыць стрыжоў палёт,
А я, кідаючы галыш у люстра вод,
Па хвалях ёй хацеў пачуццяў столькі выслаць!

Рака дваровая, ты крыўды не бяры,
Што скутая ў мурох твая сястра старая –
Выток жа твой бруіць, да мора парывае…

За мора ці за Буг сплылі яны, сябры,
Стагоддзе адышло, той не вярнуць пары.
А ты – усё жывеш, і я -- не паміраю [10, 16].

Думаецца, гэтых прыкладаў зусім дастаткова, каб паказаць: сучасны беларускі санет, нягледзячы ні на што, жыве, развіваецца. У яго – вялікае будучае.

Сучасныя беларускія паэты не толькі пішуць санеты, але і аб’ядноўваюць іх ў архітэктанічныя кампазіцыі – нізкі, цыклы, вянкі. І калі гаварыць пра наватарства ў гэтай галіне, то пэўныя яго праблiскі заўважаюцца найперш у архітэктанічнай арганізацыі буйных санетных структур, ад санетных дыпціхаў (“Белыя санеты” Х. Жычкі), трыпціхаў (“Гуманізм” Алеся Салаўя, “Радзіма” Алеся Звонака), тэтрапціхаў (“Год” Р. Барадуліна) і да больш значных. Так, у таго ж Алеся Звонака сустракаюцца санетныя цыклы з пяці (“Сумленне веку”, “Дзіва”) і нават з шасці санетаў (“Святлісты дзень красавіка”). А ў беларускага паэта замежжа Міхася Каваля ёсць карона санетаў “Мярэжа”, якая ўключае ў сябе сем твораў, напісаных гэтым відам верша, у Алеся Салаўя – цыклы з 23 (“Несмяротнасць”) і нават з 25 санетаў (“На хуткіх крылах вольнага Пегаса”).

Адна з найбольш складаных і рэдкіх архітэктанічных структур – *вянок санетаў*. Своеасаблівасць яго ў тым, што паўтарэннем асобных радкоў усе чатырнаццаць санетаў звязаны паміж сабою, а таксама з *магістралам* – пятнаццатым, заключным санетам, які складаецца з першых радкоў папярэдніх санетаў. Кожны наступны санет пачынаецца радком, якім заканчваецца папярэдні. Чатырнаццаты санет завяршаецца радком, якім пачынаецца першы. Гэты ж радок пачынае і магістрал. Такім чынам ствараецца арыгінальнае архітэктанічнае кола. Вянок санетаў – складаная вершаваная форма, якая патрабуе глыбокай, своеасабліва выяўленай вобразнай думкі, дасканалага паэтычнага майстэрства. Слабыя ж, анемічныя радкі вянка санетаў у выніку іх шматразовага паўтарэння назойліва кідаюцца ў вочы, зніжаючы вартасць усяго твора.

Узнік вянок санетаў, як і сам санет, у Італіі ў XIII ст., затым перавандраваў у іншыя літаратуры. У Расіі першы вянок санетаў (перакладны) з’явіўся ў 1889 г. Арыгінальныя вянкі санетаў стварылі В. Іванаў, В. Брусаў, М. Валошын, І. Сяльвінскі, С. Кірсанаў, М. Дудзін і іншыя вядомыя рускія паэты. Пэўнае пашырэнне вянок санетаў набыў ва Украіне (В. Бабынскі, М. Вінграноўскі, І. Гнацюк, Т. Каламіец, І. Мацынскі, Б. Нячэрда, М. Тарэшчанка і інш.). Першыя беларускія вянкі санетаў напісалі паэты беларускай дыяспары. Гэта творы Міхася Кавыля “Цяжкія думы” (1956), “Чорны лёд” (1958) і Алеся Салаўя “Вянок санетаў”(1958). На Бацькаўшчыне першы вянок санетаў з’явіўся з-пад пяра Ніла Гілевіча (“Нарач”, 1964). Затым да гэтай вершаванай формы звярнуліся Х. Жычка (“Абеліск”), А. Сербантовіч (“Васілёк”, “Курганы”, “Салдат”), Алесь Звонак (“Праўдзе веку”, “Кругі”, “Званы”), П. Сушко (“Поле”), У. Дзюба (“Выток”), Я. Сіпакоў (“Жанчына”), Т. Бондар (“Шляхі”), Я. Крупенька (“Вянок братэрства”), П. Макаль

(“Ворыва”), В. Аколава (“Аршанскі прарок Караткевіч”) і інш. З. Марозаў надрукаваў дзесяць вянкоў санетаў (“Сад”, “Наканаванне”, “Таемнасць”, “Вянок Беларусі” і інш.) [9]. С. Шах напісала т. зв. безгаловы, усечаны вянок санетаў “Ноч” (1999). У ім 8 паўсанетаў, пачынаецца ён з аднаго тэрцэта, які выконвае ролю эпіграфа. У 2003 г. паэтэса выдала зборнік з 15 вянкоў санетаў “На ўсё дабро ў адказ” [16]. У ім большасць вянкоў санетаў напісана традыцыйным чатырохстопным ямбам, некаторыя – чатырохстопным дактылем (“Зорнасць”, “Хатка”, “Вёсачкі”, “Вера”) і нават чатырохстопным анапестам (“Песня”)…

Форму санета і нават вянка санета даволі плённа распрацоўваюць і асобныя рускамоўныя паэты Беларусі. Як яскравы прыклад можна прывесці творчасць І. Катлярова. У 1999 г. ён выдаў кніжку «Но даже умираем, чтобы жить» [6], якая змясціла 15 асобных вянкоў санетаў. А праз тры гады чытачы з прыемнасцю сустрэлі яго вялікі зборнік санетаў «Куда б ни шел – иду к своей судьбе» [7]. Зборнік склалі каля 300 (!) твораў гэтага віду верша, у якіх шчыра і па-філасофску мудра асэнсоўваюцца найбольш значныя праблемы нашага жыцця: патрыятызм, служэнне ісціне, слову, каханне, грамадзянская мужнасць, вернасць і здрада, жыццё і смерць і інш.

Можна смела сцвярджаць: для паэта напісанне ўдалага вянка санетаў – своеасаблівы экзамен на творчую сталасць. Зразумела, не кожны паэт, асабліва малады, адважваецца здаваць гэты экзамен. Яшчэ менш тых, хто гэты экзамен вытрымлівае. І ужо самая складаная, працаёмкая, самая вышуканая архітэктанічная санетная структура – гэта *вянок вянкоў санетаў*.

Літаратура

1. Анталогія беларускага санета / Уклад. і прадмова Я. Хвалея. – Мінск, 2002.

2. *Багдановіч, М.* Поўны збор твораў: у 3 т. / Максім Багдановіч. – Мінск, 1992. – Т. 1.

3. *Багдановіч, М.* Поўны збор твораў: у 3 т. / Максім Багдановіч. – Мінск, 1993. – Т. 2.

4. *Барысюк, Т.* Трайны санет пра вечнае каханне / Таццяна Барысюк // ЛіМ. – 2003. – 26 верас.

5. *Грынчык, М.* Шляхі беларускага вершаскладання / М. М. Грынчык. – Мінск, 1973.

6. *Котляров, И.* Но даже умираем, чтобы жить: венки сонетов / Изяслав Котляров. – Минск, 1999.

7. *Котляров, И.* Куда б ни шел – иду к своей судьбе: сонеты / Изяслав Котляров. – Минск, 2002.

8. *Купала, Я.* Санеты: на бел., англ., ісп., пол., рус., укр., фр. мовах / Янка Купала; уклад. Ж. Дапкюнас, В. Рагойшы; рэд. перакладаў Л. Казыра; паслясл. В. Рагойшы. – Мінск, 2002.

9. *Марозаў, З.* Гронкі зорных суквецця́ў: вершы, паэма, вянкі санетаў / Змітрок Марозаў; прадм. В. Рагойшы. – Мінск. 1998.

10. *Мінскевіч, С.* Мінскія/Менскія санеты / Серж Мінскевіч. – Мінск, 2002.

11. *Павличко, Д.* Сонети. Світовий сонет / Дмитро Ппавличко; передм., укр. переклад сонетів зарубіж. авторів та примітки Д. Павличка. –, 2004.

12. *Пацюпа, Ю.* Мэзальянсы, або Юрлівыя санэты / Юрась Пацюпа // Arche=Пачатак. – 2001. -- № 1. – С. 89--103.

13. Русские сонеты. – Ростов-на-Дону, 1996.

14. Світовий сонет: антологія / Переклад, передм., довідки про авторів та примітки Д. Павличка. – Київ, 1983.

15. Український сонет: антологія / Упоряд. А. Добрянського. – Київ, 1976.
16. *Шах, С.* На ўсё дабро ў адказ: вянкі санетаў / Соф’я Шах. – Мінск, 2003.

Пытанні і заданні для самаправеркі

1. Раскажыце пра ўзнікненне і пашырэнне ў еўрапейскай паэзіі санета. 2. Што ўяўляе сабой санет як від верша? Што характэрна для італьянскага санета ў адрозненне ад французскага і санета шэкспіраўскага тыпу? 3. Калі і дзякуючы каму санет узнік у рускай і ўкраінскай паэзіі? Пералічыце лепшых рускіх і ўкраінскіх санетапісцаў. 4. Калі санет з’явіўся ў шматмоўнай літаратуры Беларусі? Які ўклад у санетапісанне ўнёс Адам Міцкевіч? 5. Янка Купала – сапраўдны «бацька» беларускага санета. Ахарактарызуйце санетарый песняра. 6. Раскажыце пра ўклад у беларускае санетапісанне М. Багдановіча. 7. Якая з дзвюх школ санетапісання – купалаўская ці багдановічаўская – запанавала ў беларускай вершатворчасці ХХ ст.? Назавіце лепшых беларускіх санетапісцаў. 8. Якія сучасныя разнавіднасці санета вы ведаеце? 9. Што ўяўляе сабой вянок санетаў? Калі і дзе ён узнік, якое пашырэнне набыў у еўрапейскай, у тым ліку ўсходнеславянскай, паэзіі? 10. Калі і дзякуючы каму з’явіліся вянкі санетаў у беларускай паэзіі? Хто з беларускіх паэтаў вызначыўся ў напісанні вянкоў санетаў?

ПЕРШЫ ВЯНОК ВЯНКОЎ САНЕТАЎ І ЯГО АЎТАР

Змітрок Марозаў як паэт стаў вядомы чытачу з 1988 г. калі ў выдавецтве «Мастацкая літаратура» выйшла яго кніжка з такой вымоўнай назваю -- «Хлеб і памяць». Да гэтага часу вершы маладога паэта друкаваліся ў перыёдыцы, рэспубліканскай і саюзнай (у перакладзе на рускую мову), а ў той жа «Мастацкай літаратуры» пабачыла свет яшчэ ў 1982 г. першая кніжка Марозава «Пад небам буслiным». У 1983 г. маскоўская «Молодая гвардия» ў рускамоўным узнаўленні А. Вяршынскага выпусціла кніжачку «свайго» аўтара -- дэлегата XVIII з’езда ВЛКСМ, тагачаснага другога сакратара Бялыніцкага райкама камсамола. Аднак і колькасна, і -- галоўнае -- якасна напрацавана тады было не шмат. Калі б Марозаў як творца застаўся на ўзроўні тых першых танюсенькіх кніжачак (як часам гэта здараецца з некаторымі «наменклатурнымі» пісьменнікамі), сёння не было б прадмета для гэтай гутаркі.

З 1988 г. пачаўся імклівы творчы рост, паэтычнае сталенне Марозава, што выразна ўвасобілася і ў яго шматлікіх публікацыях. Амаль кожны год паэт выдаваў па ладнаму томіку, а то і па два, як правіла зусім новых вершаў. Так, у тым жа 1988 г. «Юнацтва» надрукавала зборнік яго вершаў і паэм «Хлебны верасень». Праз тры гады выйшлі яшчэ дзве кнігі — «Прадчуванне» (у «Бібліятэцы часопіса «Маладосць») і вянок вянкоў санетаў «Апакаліпсіс душы» (1991). Затым адна за адной з’явіліся «Ачышчэнне сяўбой» (1992), «Сын чалавечы» (1993), «Залатая кніга бедняка» (1994), «Баліць душа па Беларусі» (1996), “Гронкі зорных суквеццяў: Вершы, паэма, вянкі санетаў” (1998), “Вяртанне да цішыні” (2006) і інш. Гэта -- апрача кніжкі нарысаў «І скажуць унукі», кніжак для дзяцей «Азбука агранома Валошкі», «Пра гарох і буракі, бульбу, жыта, агуркі», «Гэта праўда ці мана?»...

Вядома, у літаратуры, як і ў мастацтве ўвогуле, колькасць не пераходзіць у якасць. Мы ведаем нямала пісьменнікаў, аўтараў шматтомных збораў твораў,

сёння дарэшты забытых. У той жа час аўтар адзінай кніжкі -- «Вянок» -- М. Багдановіч па праву лічыцца класікам беларускай літаратуры.І ўсё ж здабыткі пісьменніка вызначаюцца і колькасцю ім напісанага, калі гэта напісанае -- пры ўсёй зразумелай неаднолькавай вартасці -- выразна пазначана талентам творцы, яскрава выяўляе настойлівыя творчыя пошукі, імкненне глыбей і арыгінальней спасцігнуць свой час і сябе ў часе. А што гэта менавіта так у дачыненні да асобы і творчасці Марозава — не цяжка пераканацца, зазірнуўшы ў названыя кніжкі.

У вершы паэта «Анкета паходжання» ёсць такія радкі:

Я з вёскі,
Я -- свойскі,
Язбоўскі,
Сялянскі,
Славянскі,
Зямны,
Ад плуга,
Ад луга,
Дзе туга
Даваўся мне ўкос.
Я -- з вайны.

Можа, толькі апошні выраз («Я -- з вайны») можна аднесці да біяграфіі лірычнага героя паэта (нарадзіўся сам паэт у 1954 г., калі раны вайны былі ўжо ў асноўным залечаны). Усё ж астатняе — з ягонай уласнай біяграфіі: і сялянскасць, славянскасць паходжання, і нават дакладнае месца нараджэння (вёска Язбы Крупскага раёна Мінскай вобласці). Больш таго: з «плугам» і «лугам» паэта звязала не толькі выпадковасць месца нараджэння, але і заканамернасць свядома абранага жыццёвага шляху. Пасля заканчэння сярэдняй школы не куды-небудзь, а ў Беларускую сельскагаспадарчую акадэмію паступае юнак, каб потым на ўсё жыццё звязаць свой лёс з роднай глебай, хлебаробчай працай. І хай сабе апошнія гады паэт жыве ў вялікім сталічным горадзе, усё роўна не толькі духоўна, але і шматлікімі повязямі канкрэтных абавязкаў (працаваў ён доўгі час у Міністэрстве сельскай гаспадаркі і харчавання) знітаваны паэт з вёскай, вясковымі клопатамі, вясковымі людзьмі.

Відавочна, гэта акалічнасць прадвызначыла не толькі галоўную тэматыку, праблематыку вершаваных твораў Марозава (пра вёску ў нас пішуць шмат, вясковае паходжанне — у большасці беларускіх паэтаў), але і тую надзвычайную дасведчанасць, а таксама пранікнёнасць, шчырасць, з якімі ён паэтычна спавядаецца (менавіта спавядаецца!) перад чытачом. У гэтай шчырай споведзі — і перажыванні чалавека, што воляй лёсу апынуўся паміж вёскай і горадам («Хаты. Жытняя палоска. // А далей —шаша, шаша... // Паміж горадам і вёскай // Разрываецца душа»), і боль за хуткае рассяляньванне краіны («Усё, што некалі спявала, // Што размаўляла і гуло, // Удзірванела, заняпала, // З дажджамі-ліўнямі сплыло...»), за тое, што «час фарысеяў на двары», і выяўленне

духоўнай інертнасці, грамадзянскай пасіўнасці сучасніка («І мы разбегліся па норах, // Чакаем старасці сівой, // А быў жа некалі ў нас порах // І берaглі мы гонар свой»), і нават прызнанне ў «класавым» страху, які ў косці ўеўся таму ж сялянству за дзесяцігоддзі яго другасортнага жыцця ў «пралетарскай» краіне («Я прад людзьмі ні ў чым не вінаваты, // Але сядзіць у сэрцы і ў касцях // Мільён разоў пракляты-распракляты, // Мой самы люты ў свеце вораг — страх»). Часам лірычная споведзь паэта настолькі адкрыта-шчырая, што ажно жахаешся ад гэтай нечаканай адкрытасці. Як у наступнай лірычнай мініяцюры:

Мелюць веку жудасныя жорны
Зерне праўды ў хіжую ману...
Прыляціць за мною воран чорны,
Ноччу крыллем грукне па акну.

Падымуся, хуценька збяруся,
Балазе даўно я рэчы склаў,
І нікольні госцю не здзіўлюся,
Бо даўно-даўным яго чакаў.

Ён мяне падыме над зямлёю,
Дзюбай вочы выклюе мае,
Вырве сэрца з гордаю душою
І аб скалы цела разаб'е.

Што гэта: той жа «класавы» страх, цяперашняя сялянская няўпэўненасць у заўтрашнім дні, асабістае прадчуванне лёсу, «поза» лірычнага героя паэта? Не ведаю. Толькі, трэба думаць, не апошняе...

Вёска, радасці і трывогі сучаснага селяніна, прыгажосць роднае прыроды і экалагічныя праблемы, павольнае апусканне «сялянскай Атлантыды» (А. Адамовіч) на дно цяперашняга цывілізацыйнага мора — гэта найперш выклікае водгук у чуйным сэрцы Марозава. Як паэт, ён прыглядаецца, прыслухоўваецца да наваколля, бачыць свет па-свойму, у незвычайных ракурсах. Так, ён заўважае «хмарку з профілем цёткі Мальвіны», «лубіну сіняе мора, белае возера грэчкі», бачыць, як «у палях гарбацяцца жоўтыя стагі», «сінее над гаем асенняе неба, бярозы азябла трымцяць», «хмары табуняцца, што зацяжарылі дажджом»... Прыглядаецца паэт і да сучаснага вяскоўца. І пры ўсёй павазе, увазе, любові да хлебароба, бачыць ён і тое адмоўнае, што зусім не сведчыць пра ідылічнасць сучаснага вясковага жыцця: п'янства, гультайства, беднасць, адзіноту, духоўнае апусташэнне, рабскую псіхалогію... Можа быць, таму ў паэта і «баліць душа па Беларусі». Часам Марозаў спрабуе разабрацца ў прычынах розных грамадскіх катаклізмаў, робіць свае высновы сацыялагічнага і паліталагічнага кшталту, дае свае рэцэпты і парады. Аднак трэба сказаць, тады ён часта сягае за межы паэзіі і паэтычнага, становіцца не такім цікавым і арыгінальным. Усё-такі ў сацыялогіі і паліталогіі свае законы, у паэзіі — свае...

Праўда, «сялянскасць» Марозава-мастака, Марозава-інтэлігента адносная. Пры ўсёй галоўнай увазе яго да вёскі і прыроды, паэт сваім унутраным зрокам абдымае ўвесь навакольны свет, разнастайныя праявы — грамадскія,

палітычныя, сацыяльныя — нашага няпростага сённяшняга жыцця. І калі ён піша:

Адчуваю віну я міжволі
Перад гэтай самотнай зямлёй,
Дзе, як свечка, згасае таполя
Над магілай бабулі маёй,

то мы ў вобразе гэтай «самотнай зямлі» бачым усю сучасную Беларусь, у тым ліку і гарадскую. І калі паэт заяўляе:

Я мог бы пражыць і памерці бязмоўным,
Ды некаму ж трэба людзей шкадаваць,

то мы можам з пэўнасцю сказаць, што шкадуе ён не адных вяскоўцаў, але і ўсіх беларусаў. Як тых жабракоў, што «сядзяць у пераходах, // Каля вакзалаў гарадскіх». Як тую трынаццацігадовую дзяўчынку, якую затапталі ў гарадской чарзе. Як тую кабету, якая ў восеньскую непагадзь з немаўляткам на руках пляцецца па раскіслай ад дажджоў дарозе:

Мокры грак сумуе на бярозе,
Таямніча-чорны, як манах.
Па пракіслай восеньскай дарозе
Крочыць цётка з дзіцем на руках.

Хто яна яму? Бабуля? Матка?
І куды, самотная, ідзе?
Моцна спіць у скрутку немаўлятка.
Дождж імжыць. Канае золкі дзень.

Змрок начны гусцее над палямі.
Недзе там, за посцілкай імжы,
Свеціць вёска цёплымі агнямі
Для жаночай стомленай душы.

Шкадаванне -- не значыць адно любоў, замілаванне, усёдараванне, сентыментальнае пагладжванне ці -- што яшчэ горш -- фрывольнае паляпванне па плячы «униженного и оскорбленного». Усіх і ўсё шкадаваць і пашкадаваць нельга. Пашкадаваць можна незаслужана раскулачанага калісь селяніна-працаўніка, дух якога прылятае на ранейшае котлішча і не застае ўжо нікога: ні бацькоў, ні жонкі, ні дзяцей, ні нават унукаў, з якіх «вяртаўся адзін, // Ды яго не прызнала зямля» («Салавецкая балада»). А няўжо можна (і трэба) шкадаваць садыста-забойцу, маці якога на судзе «пасівела на вачах у прысутных, // Душачыся слязамі пакутніцы» («Суд»)? Не варты шкадавання і састарэлы, адзінокі былы служака — старшыня калгаса Міхалькоў, якога цяпер, перад смерцю і высяленнем з роднай хаты (на месцы вёскі будуецца вялікі камбінат) карае сумленне за нявінна загубленых падчас раскулачвання людзей, за беспадстаўныя штрафы, прыпіскі, экалагічныя злачынствы (паэма "Суд сярод ночы"). У такіх выпадках увачавідкі мяняецца лірычная танальнасць паэзіі

Марозава: шчымлівая споведзь-развага пераходзіць у сатырычную, нават саркастычную з’едлівасць. Як у невялікім вершы "Пярэварацень":

Нядаўна славіў ты куміра,
А сёння, здрадзіўшы яму,
На новы лад настроіў ліру --
Клянеш сякеру і турму.
Не, ты ні ў чым не вінаваты,
Не, ты нікога не забіў...
Ты благаславіў сякеру ката,
Які тваім кумірам быў.

Думаецца, з часам яшчэ раскрыецца на ўсю моц сатырычны талент Марозава. Але ўжо і цяпер гумар і сатыра (у тым ліку самая складаная — палітычная) у многіх сваіх відах і жанрах (вершаваная гумарэска, сатырычны верш, эпіграма, інвектыва і інш.) у значнай ступені вызначаюць творчае аблічча паэта, надаюць яго творчасці і тэматычную, і жанравую разнастайнасць.

Мазаічнае пано паэзіі Марозава, безумоўна, было б не поўным і не такім прывабным, калі б, апрача грамадзянскіх, сацыяльных матываў, яно не змяшчала ў сябе і матывы інтымныя. Паэзія кахання аўтара «Сына чалавечага» вызначаецца асаблівай шчырасцю, выяўленнем разнастайнай гамы інтымных пачуццяў -- ад іх першых іскраў і да ўсёпаглынальнага полымя, ад нясмелага юнацкага захаплення і да разважлівага кахання-даравання мужа. У каханні, як вядома, часта не трэба слоў, у ім многае значаць невярбальныя моманты: погляд, уздых, поціск рукі... У паэзіі кахання таксама далёка не ўсё выяўляецца з дапамогай лексікі. Інтанацыя, рытм, гукапіс (алітэрацыі, асанансы) нярэдка важаць не менш, чым асобныя словы. Музыка радка часам творыць тое «ледзь-ледзь» (Л. Талстой), што робіць верш паэзіяй. У лепшых вершах Марозава эмоцыі, перажыванні, пачуцці гэтак і выяўляюцца -- не толькі праз канкрэтныя словы-паняцці, але і праз музыку радка. Вось адзін з такіх вершаў:

Сіні-сіні сон асін,
Белы-белы сум бяроз.
Ты адна і я адзін,
І не трэба слоў і слёз.

Помніш, як я цалаваў,
Як твае разгадваў сны.
Ты кахала, я кахаў
У абдоймах збажыны.

Жураўлёў журлівы клін
Ласку лета ўдаль панёс...
Сіні-сіні сон асін,
Белы-белы сум бяроз.

Такія вершы хочацца чытаць услых, перачытваць. Як музычная мелодыя, яны западаюць у душу, прычым адразу і надоўга. І не хочацца нават

аналізаваць: чаму? Адно відавочна: не толькі зместам выказанага, бо сам гэты змест надта ж звычайны, сотні разоў увасоблены ў вершаваным (і не толькі) слове...

Зрэшты, пра змест. Як мы бачым, сялянскасць светабачання Марозава пранізвае нават яго інтымную лірыку, прадвызначаючы паэтычную атрыбутыку, характар метафорыкі (“абдоймы збажыны”, “сіні сон асін”, “белы сум бяроз”, “жураўлёў журлівы клін”). Калі ўважлівей прыглядзецца да яго паэзіі кахання, то мы выразна ўбачым: не толькі светабачанне, але і светаразуменне паэта абумоўлена маральна-этычнымі поглядамі селяніна. Перачытайце цыкл яго вершаў «Святло кляновае» і, я ўпэўнены, вы пагодзіцеся са мною. Прынамсі, такія адналюбы, такія мацавальнікі сям’і, такія верныя мужы сустракаюцца сёння пераважна сярод сялян -- асноўных захавальнікаў народнай педагогікі і маралі.

Творчы плён Марозава, несумненна, прадвызначаны яшчэ адной кондавай сялянскай рысай: надзвычайнай цягавітасцю, працавітасцю. Як той селянін, што і сёння шчыруе ад цямна да цямна не толькі на сябе самога, але і на «семеро с ложкой», паэт у пазарабочы, выхадны і святочны час (ён жа, як і ўсе, працуе: на ганарар не пражывеш!) таксама гарбее за сталом. Бо столькі напісаць і надрукаваць за апошнія гады -- на гэта патрэбны не толькі час і фізічная моц, але і надзвычайная працаздольнасць. Я ўжо не кажу пра элементарнае ў творчасці -- літаратурныя здольнасці, натхненне. А ўлічыце яшчэ: Марозаў літаратурнага інстытута ці проста філалагічнага факультэта не канчаў, і ў галіне літаратурнай адукацыі (а пісьменніку-прафесіяналу яна конча патрэбна!) многае яму трэба было асвойваць самастойна, самавукам. Тым не менш не нехта іншы -- літаратурна адукаваны, філалагічна «падкаваны» -- а Марозаў здзейсніў, па словах Л. Дайнекі, «паэтычны подзвіг» — напісаў у 1989—1990 гг. і першым у славянскім свеце надрукаваў вянок вянкоў санетаў «Апакаліпсіс душы» [2]. Твор гэты затым перавыдаваўся [3], выходзіў у паралельным перакладзе А. Цяўлоўскага на рускай мове [4].

Заўважце: не ў беларускай паэзіі, а ў славянскім свеце. Зрэшты, ва ўсёй сусветнай паэзіі за некалькі тысячагоддзяў яе існавання набярэцца ўсяго некалькі такіх вянкоў вянкоў санетаў. Бо напісаць нават звычайны добры санет не так проста: «Добра напісаны санет варты цэлай паэмы» (Нікола Буало). Што да вянка санетаў – то гэта своеасаблівая здача паэтам экзамена на творчую сталасць. Такія экзамены ў кожнай нацыянальнай паэзіі здалі адно кожны пяцідзесяты або нават соты паэт. Сярод іх – і Марозаў, які, як ужо было сказана, напісаў добры дзесятак звычайных вянкоў санетаў («Наканаванне», «Вянок Беларусі», «Ты», «Сад», «Упэўненасць», «Прызнанне» і інш.). Аднак як назваць творчы экзамен, які выяўляецца ў напісанні не проста вянка санетаў, а вянка вянкоў санетаў?..

Некалькі слоў пра першынство. Хоць, як слушна заўважыў І. Катляроў, “літаратура – не спорт. Тут важна, не хто першы…” [6, 8]. І ўсё ж…

У 1997 г. у Санкт-Пецярбургу выйшаў з друку вершаваны раман А. Сушко “Виктор Кторов” з падзагалоўкам: вянок вянкоў санетаў [7]. У невялікім пасляслоўі-анатацыі да твора паведамляецца, што напісаны ён быў

яшчэ ў 1971 г. (прычым, усяго за нейкі месяц, з 19 жніўня па 23 верасня. -- !) як працяг колішніх намаганняў І. Сяльвінскага. Той яшчэ ў 1930-я гг. “рабіў спробу штурму вянка вянкоў санетаў, але адмовіўся ад гэтай задумы, спалохаўшыся, што можа з’ехаць з глузду” [7, 99]. “Виктор Кторов” быў, па словах аўтара анатацыі, “высока ацэнены” П. Антакольскім, У. Раждзественскім і І. Міхайлавым, супрацоўнікамі часопіса “Нева”. Тым не менш “за 26 год з часу напісання раман, пра які многія ведалі і які многія чыталі, у друк так і не трапіў” [7, 99].

Не будзем паддаваць сумненню “высокую ацэнку” твора, дадзеную паважанымі расійскімі паэтамі (твор і сапраўды пакідае добрае ўражанне). Не станем дадумваць, чаму 26 гадоў ён праляжаў у рукапісе. Звернем увагу толькі на тое, што “Виктор Кторов” не вытрымлівае ўсіх патрабаванняў кананічнай формы вянка вянкоў санетаў. І справа зусім не ў тым, што “Сушко нібы працягнуў пошукі Ільі Сяльвінскага… які адкрыў неабходнасць увядзення сюжэта ў вянок” [7, 99]. І вянок санетаў, і вянок вянкоў санетаў з сюжэтам або без яго, калі ён толькі адпавядае асноўным патрабаванням архітэктонікі (колькасць санетаў, іх звязанасць аднымі і тымі ж радкамі паміж сабой, наяўнасць магістралаў), -- не можа быць выключаны з гэтых архітэктанічных санетных структур.

Што да А. Сушко, то ён, быццам бы, разумеў: “кананізаваны (і нікім у тыя гады да яго не напісаны) жанр быў бы гранічна сумны” і таму пачаў “радыкальна рэканструяваць саму прыроду санета і вянка санетаў, пакінуўшы асноўныя іх складнікі: пяцістопны ямб, “плошчу ў чатырнаццаць радкоў”, звязаныя сэнсам міжсанетныя радкі і магістральныя санеты” [7, 99]. Сапраўды, у большасці выпадкаў радкі, якімі заканчваецца папярэдні і пачынаецца наступны санет, звязаны не строгай аднолькавасцю, а толькі сэнсам. Часам яны адрозніваюцца, але неістотна: “Но не вздыхал он: «Ах, судьба-злодейка!» -- // «Но дядюшка вздыхал: Судьба-злодейка!» [7, 14]; «Ах, Кторов – лишь растерянность у глаз» -- «У Кторова растерянность у глаз» [7, 30]; «Лишь только в том, что вовсе не смешно» -- «А в том, что впрямь нелепо и смешно» [7, 70]; «Где Мефистофель? Как бы повторить?!» -- «Мы счастливы, коль сможем повторить» [7, 92] і г. д. Аднак у многіх выпадках змены датычацца не толькі сэнсу, але нават рыфмоўкі радкоў, што вянкі санетаў не дапускаюць: «Приходит мысль – почаще б приходила» -- «Не часто, но приходит все же мысль» [7, 35]; «Его советы пригодятся вам» -- «А нам еще сонеты пригодятся» [7, 70]; «У сплетни малость сердцем отогреться» -- «У сердца Виктор сердце отогреть…» [7, 83]; «Дар сердца бытовщине – не доверим!» -- «Жар сердца бытовщиной не остудим» [7, 95] і г. д. Такія змены выклікаюць, у сваю чаргу, і пэўныя змены ў гучанні магістралаў вянкоў санетаў. Ды гэта яшчэ не самае галоўнае. Нярэдка, як піша сам паэт, «в сюжете образуется дыра» [7, 22]. І гэтую “дыру” ён запаўняе то “Вершамі Эктава” (аднаго з персанажаў вершаванага рамана; 7, 22—24), то матэрыяламі “Запісной кніжкі Эктава”; 7, 55—59), а то пераказам (у тым ліку і празаічным) чатырох сноў Кторава [7, 74--81]. Не вытрымлівае твор А. Сушко і іншых патрабаванняў кананічнасці вянка вянкоў санетаў: адсутнічае ў ім 15 вянок санетаў, што складаецца з магістралаў

усіх папярэдніх, у 14-м вянку санетаў толькі трынаццаць санетаў, прычым 13 ўсечаны на два радкі, і інш. Падводзячы вынікназіранням, можна сказаць: вершаваны раман А. Сушко «Виктор Кторов» -- гэта не вянок вянкоў санетаў (нягледзячы на яго падзагаловак) у яго кананічным выглядзе, а твор з выкарыстаннем асаблівасцей гэтай санетнай архітэктанічнай канструкцыі. Рускі паэт пачаў наўмысна парушаць гэтую канструкцыю, яшчэ не стварыўшы яе…

Кананічную ж канструкцыю вянка вянкоў санетаў упершыню ў рускай вершатворчасці выкарыстаў не прафесійны паэт, а інжынер аднаго з санкт-пецярбургскіх НДІ А. Мартынаў. У 1996 г. яго «Благовест» з падзагалоўкам «карона вянкоў санетаў» пабачыў свет другім выданнем [7]. У невялікім звароце да чытачоў аўтар паведаміў: «Написана «Корона» в апреле—мае 1984 года… Может показаться, что это труд многих лет. Ничего подобного. «Корона» написана за один месяц, на работе, в мою бытность ведущим инженером НИИ, с темпом в два дня венок… Я, естественно, не претендую на какое-либо поэтическое совершенство. Это просто моё духовное поэтическое откровение, несущее людям Благую весть. Отсюда и название «Благовест» [8, 5].

«Виктор Кторов» і «Благовест» -- кардынальна розныя творы як па жанры, тэматыцы, ідэйнай скіраванасці, так і па мастацкім узроўні. Адзінае, чым «Благовест» пераўзыходзіць «Виктора Кторова», -- гэта, на маю думку, строгае захаванне кананічнай формы вянка вянкоў санетаў. Што і варта падкрэсліць пры нашай – не літаратурна-крытычнай, а чыста вершазнаўчай – ацэнцы твораў. Ніводная з тых заўваг, якія мы прад'явілі А. Сушко, да А. Мартынава (не як да паэта, а як да вершапісца) прад'яўлена быць не можа. Усе яго папярэднія вянкі санетаў, вытрыманыя ў строга кананічным стылі: 1. Сотворение мира; 2. Небесный чертог; 3. Мой путь; 4. Сбор камней; 5. Природа; 6. Разум; 7. Единство; 8. Гармония; 9. Сон; 10. Смирение; 11. Свобода; 12. Недеяние; 13. Спасение; 14. Вознесение – завяршае, як і павінна быць, «Венок магистралов». Больш таго, апошняя кропка ў суплецiве 225 санетаў – 226-ы «Магистрал короны», што складаецца з першых радкоў усіх папярэдніх магістралаў. Такім чынам, «Благовест» А. Мартынава можна лічыць узорам рускага вянка вянкоў санетаў, упершыню надрукаванага, па некаторых звестках, у пачатку 1990-х гг. Па сутнасці, ледзь не ў адначассе з «Апакаліпсісам душы» Марозава.

Вянок вянкоў санетаў – самая складаная, працаёмкая, самая вытанчаная архітэктурная санетная структура, якая ўключае ў сябе 15 вянкоў санетаў (усяго 225 санетаў!). Апошні, пятнаццаты, складаецца з магістралаў усіх папярэдніх. У «Апакаліпсісе душы» структура кананічнага санета (абаб абаб ccд ддc, пяцістопны ямб) паўсюль вытрымана. Форма вянкоў санетаў усюды захавана. Усе вянкі санетаў звязаны паміж сабой: апошні вершаваны радок кожнага папярэдняга з'яўляецца пачаткам наступнага; чатырнаццаты вянок санетаў завяршаецца першым радком вянка першага. «Вянок магістральны» даволі арганічна выкрышталізоўваецца з магістралаў усіх чатырнаццаці папярэдніх вянкоў санетаў. Паколькі ў кожным магістрале канцэнтруецца квінтэсенцыя мастацкай думкі ўсяго вянка санетаў, пастолькі «Вянок магістральны» ў цэлым

акумуліруе найбольш важнае з ідэйна-вобразнага сэнсу ўсяго твора, напамінаючы чытачу – шляхам паэтычнага паўтору – самае галоўнае, цікавае, запамінальнае. У гэтым, па сутнасці, заключаецца галоўная функцыя таго архітэктурнага круга, які з'яўляецца адной з асноўных мастацкіх асаблівасцей вянка вянкоў санетаў.

«Апакаліпсіс душы» высакародна прысвечаны рана памерламу беларускаму паэту А. Сербантовічу, аўтару чатырох вянкоў санетаў. Як і належыць вянку вянкоў санетаў, твор складаецца з чатырнаццаці асобных вянкоў санетаў і пятнаццатага -- «Вянка магістральнага». Кожны з наступных вянкоў санетаў пачынаецца радком папярэдняга вянка санета, а «Вянок магістральны» ўбірае ў сябе першыя радкі ўсіх папярэдніх двухсот дзесяці санетаў. Адна гэта грандыёзная архітэктоніка патрабуе ад паэта і майстэрства, і сапраўды сялянскай працавітасці, настойлівасці ў пошуку цікавых тэм, актуальных праблем. Толькі ж ніякая архітэктоніка, ніякая вышуканая вершаваная форма не выручаць паэта, калі твор будзе зроблены метадам «халоднай штампоўкі», калі форма станецца дзеля формы, мастацтва — дзеля мастацтва. Больш таго, паўторы аднаго і таго ж радка не толькі не прыхаваюць няўдалы выраз або вобраз, але і памножаць няўдаласць гэту на колькасць паўтораных радкоў.

Санетная форма сама па сабе ўжо схіляе паэта да роздуму, развагі. Вянкі санетаў -- гэта своеасаблівыя паэмы-медытацыі. Кожны з іх патрабуе значнай, грамадска цікавай праблемы і яе арыгінальнага выяўлення. Калі параўнаць лірыку Марозава з мазаічным пано, то вянкі санетаў (а вянок вянкоў санетаў -- тым больш) у першую чаргу просяцца на такое параўнанне. Сапраўды, кожны санет -- гэта не раўнуючы як асобны, аднолькавы па велічыні, форме, але не па афарбоўцы (сэнсу) каменьчык. Усе ж санеты разам і складаюць тое пано, што імкнецца выявіць наш час, яго праблемы, клопаты, мэты, а таксама нас у гэтым часе, з нашымі перажываннямі, думкамі, надзеямі. Бацькаўшчына-Беларусь і краіны-суседзі, увесь свет, вострыя грамадска-палітычныя праблемы і жыццё прыроды, блізкая, далёкая гісторыя і сённяшні дзень, мірны час і ваенныя катаклізмы, матэрыяльнае і духоўнае, праўда і мана, культура і быт народа, этычнае і эстэтычнае — усё гэта і многае іншае з’явілася прадметам разваг Марозава як паэта-санетапісца. Не ўсюды гэтыя развагі, магчыма, забяспечаны чыстым золатам паэзіі, не з усімі можна безапеляцыйна пагадзіцца. Але ў большасці выпадкаў мы, чытачы, атрымліваючы эстэтычную асалоду, узбагачаемся разам з тым духоўна і душэўна. Што, трэба думаць, і ўваходзіць у задачу сапраўднай паэзіі.

Зерне ўпала не на камень. Пачатае Марозавым знайшло працяг. У 1999 г. вянок вянкоў санетаў “Загойвай боль, сінь яснавокай зоркі” надрукаваў М. Віняцкі [1]. А затым, пачынаючы з 2000 г., са зборніка “Адухаўленне” [5] , таленавітая паэтка са Светлагорска С. Шах пачала ледзь не кожны год выдавць у кніжным выглядзе па вянку вянкоў санетаў – “Прысвячэнне” [5], “Прызначэнне” [5], “Увасабленне” [5], “Спасціжэнне” [5]… Гэта, па празнанні яе мужа, вядомага рускамоўнага паэта і адначасова аўтара прадмовы да “Адухаўлення” І. Катлярова, толькі першыя “з пяці ўжо напісаных ёю вянкоў

вянкоў санетаў. Яшчэ чатыры, напісаныя пазней і… больш дасканалыя, яшчэ прыйдуць да чытача, Апрача таго, Соф'я Шах мае ў рукапісах 136 вянкоў санетаў" [6, 5]. Сам жа І. Катляроў таксама выдаў вянок вянкоў санетаў (дарэчы, першы ў рускамоўнай паэзіі Беларусі) «Земля простит, но не прощает небо» [3].

Несумненна, з'явяцца новыя санетапісцы, напішуцца новыя вянкі вянкоў санетаў. Але слава родапачынальніка беларускага і ўвогуле славянскага вянка вянкоў санетаў назаўсёды застанецца за беларускім паэтам, чалавекам "ад плуга, ад луга" Змітраком Марозавым.

Літаратура

1. *Віняцкі, М.* Загойвай боль, сінь яснавокай зоркі: вянок вянкоў санетаў / Мікалай Віняцкі. – Мінск, 1999.
2. *Катляроў, І.* Санет – яе стыхія / Ізяслаў Катляроў // Соф'я Шах. Адухаўленне: вянок вянкоў санетаў / Соф'я Шах. – Мінск, 2000.
3. *Котляров, И.* Земля простит, но не прощает небо: венок венков сонетов / Изяслав Котляров. – Минск, 2001.
4. *Марозаў, З.* Апакаліпсіс душы (вянок вянкоў санетаў) / Змітрок Марозаў. – Мінск, 1991.
5. *Марозаў, З.* Апакаліпсіс душы (вянок вянкоў санетаў) / Змітрок Марозаў. – Мінск , 1997.
6. *Марозаў, З.* Апакаліпсіс душы: вянок вянкоў санетаў / Змітрок Марозаў; пер. на рус. мову А. Цяўлоўскага; уступ і заключ. арт. В. Рагойшы. – Мінск, 2006.
7. *Мартынов, А.* Благовест: корона венков сонетов / Анатолий Мартынов; вст. слово автора. – 2-е изд. – С.-Петербург, 1996.
8. *Сушко, А.* Виктор Кторов: роман (венок венков сонетов) / Александр Сушко; послесл. А. Нестеренко. – С.-Петербург, 1997.
9. *Шах, С.* Адухаўленне: вянок вянкоў санетаў / Соф'я Шах. – Мінск, 2000.
10. *Шах, С*. Прысвячэнне: вянок вянкоў санетаў / Соф'я Шах. – Мінск, 2001.
11. *Шах, С.* Прызначэнне: вянок вянкоў санетаў / Соф'я Шах. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 2002. – 156 с.
12. *Шах, С.* Увасабленне: вянок вянкоў санетаў / Соф'я Шах. – Мінск, 2003.
13. *Шах, С.* Спасціжэнне: вянок вянкоў санетаў / Соф'я Шах. – Мінск, 2004.

Пытанні і заданні для самаправеркі

1. Што вы ведаеце пра Змітрака Марозава як пра арыгінальнага паэта? 2. Гэта выпадковасць ці заканамернасць, што менавіта З. Марозаў стаў аўтарам першага вянка вянкоў санетаў (ВВС) у славянскай паэзіі? 3. Што ўяўляе сабой ВВС як архітэктунічная санетная канструкцыя? 4. Дайце характарыстыку першым ВВС у рускай паэзіі. 5. Ахарактарызуйце здабыткі беларускіх санетапісцаў у напісанні – услед за З. Марозавым – вянкоў вянкоў санетаў.

АСНОЎНЫЯ ВЫДАННІ ПА ВЕРШАЗНАЎСТВУ

1. Баевский, В. С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы / В. С. Баевский. – М., 2001.
2. Барычэўскі, Я. Паэтыка літаратурных жанраў / Я. Барычэўскі. – Мінск, 1927.
3. Барычэўскі, Я. Тэорыя санету / Я. Барычэўскі. – Мінск, 1927.
4. Бейли, Дж. Избранные статьи по русскому народному стиху / Джеймс Бейли. – М., 2001.
5. Бейли, Дж. Избранные статьи по русскому литературному стиху / Джеймс Бейли. – М., 2004.
6. Белый, А. Ритм как диалектика и «Медный всадник» / А. Белый. – М., 1929.
7. Богомолов, И. А. Стихотворная речь / И. А. Богомолов. – М., 1995.
8. Борисенко, К. Prosimetrum в української літературі барокової доби / К. Борисенко. – Донецьк, 2008.
9. Брюсов, В. Я. Ремесло поэта: статьи о русской поэзии / В. Я. Брюсов. – М., 1981.
10. Бунчук, Б. І. Віршування Івана Франка / Б. І. Бунчук. – Чернівці, 2000.
11. Верына, У. Ю. Верлібр у паэзіі беларусквага авангарду 1980—1990 гг. / У. Ю. Верына. – Мінск, 2005.
12. Вишневский, К. Д. Мир глазами поэта: начальные сведения по теории стиха / К. Д. Вишневский. – М., 1979.
13. Владимиров, С. В. Стих и образ / С. В. Владимиров. – Л., 1968.
14. Гармония противоположностей: аспекты теории и истории сонета. – Тбилиси, 1985.
15. Гаспаров, М. Л. Метр и смысл: об одном механизме культурной памяти / М. Л. Гаспаров. – М., 1999.
16. Гаспаров, М. Л. Очерк истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров. – М., 1989.
17. Гаспаров, М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / М. Л. Гаспаров. – 2 изд. (доп.). -- М., 2000.
18. Гаспаров, М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях / М. Л. Гаспаров. – М., 2001.
19. Гаспаров, М. Л. Современный русский стих: метрика и ритмика / М. Л. Гаспаров. – М., 1974.
20. Гаспаров, М. Л. Статьи о лингвистике стиха / М. Л. Гаспаров, Т. В. Скулачева. – М., 2004.
21. Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускай народнай лірыкі / Н. С. Гілевіч. – Мінск, 1975.
22. Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускіх загадак / Н. С. Гілевіч. – Мінск, 1976.
23. Гиршман, М. М. Ритм художественной прозы / М. М. Гиршман. – М., 1982.
24. Гончаров, Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы / Б. П. Гончаров. – М., 1973.
25. Гончаров, Б. П. Стихотворная речь: Методология изучения. Становление. Художественная функция / Б. П. Гончаров. – М., 1999.
26. Гординський, С. Український вірш / С. Гординський. – Мюнхен, 1947.
27. Грынчык, М. М. Шляхі беларускага вершаскладання / М. М. Грынчык. – Мінск, 1973.
28. Гуляк, А. Б. Основи віршування / А. Б. Гуляк, І. В. Савченко. – Київ, 1997.
29. Дей, О. І. Поетика української народної пісні / О. І. Дей. – Київ, 1978.
30. Дуброўскі, А. У. Паэтыка Рыгора Барадуліна: рытмічная арганізацыя верша / А. У. Дуброўскі. – Мінск, 2006.
31. Єрмоленко, С. Я. Синтаксис віршової мови / С. Я. Єрмоленко. – Київ, 1969.
32. Жирмунский, В. М. Теория стиха / В. М. Жирмунский. – Л., 1975.
33. Жовтис, А. Л. Стихи нужны… / А. Л. Жовтис. – Алма-Ата, 1968.

34. Жук, І. В. Празаічны тэкст: дынаміка рытмавага існавання / І. В. Жук. – Гродна, 2003.
35. Жураўлёў, В. П. Пытанні паэтыкі / В. П. Жураўлёў, І. С. Шпакоўскі, А. С. Яскевіч. – Мінск, 1974.
36. Илюшин, А. А. Русское стихосложение / А. А. Илюшин. – М., 1988.
37. Исследования по теории стиха. – Л., 1978.
38. Кабаковіч, А. К. Беларускі свабодны верш / А. К. Кабаковіч. – Мінск, 1984.
39. Калачева, С. В. Стих и ритм: о закономерностях стихосложения / С. В. Калачева. – М., 1978.
40. Калачева, С. В. Эволюция русского стиха / С. В. Калачева. – М., 1986.
41. Карпов, А. С. Стих и время: проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 20-х годов / А. С. Карпов. – М., 1966.
42. Качуровський, І. Фоніка / І. Качуровський. – Мюнхен, 1984.
43. Качуровський, І. Нарис компаративної метрики / І. Качуровський. – Мюнхен, 1985.
44. Качуровський, І. Метрика /І. Качуровський. – Київ, 1991.
45. Качуровський, І. Строфіка / І. Качуровський. – Київ, 1994.
46. Ковалевський, В. Ритмічні засоби українського літературного вірша: спроба систематики / В. Ковалевський. – Київ, 1960.
47. Ковалевський, В. Рима: ритмічні засоби українського вірша / В. Ковалевський. – Київ, 1965.
48. Ковтунова, И. И. Поэтический синтаксис / И. И. Ковтунова. – М., 1986.
49. Кожинов, В. Как пишут стихи: о законах поэтического творчества / Вадим Кожинов. -- М., 1980.
50. Кормилов, С. И. Маргинальные системы русского стихосложения / С. И. Кормилов. – М., 1995.
51. Костенко, Н. В. Микола Бажан: Життя. Творчість. Особливості віршостилістики / Н. В. Костенко. – Київ, 2003.
52. Костенко, Н. В. Поетика Павла Тичини: особливості віршування / Н. В. Костенко. – Київ, 1982.
53. Костенко, Н. В. Українське віршування ХХ століття / Н. В. Костенко. – 2-е вид., випр. та доп. – Київ, 2006.
54. Красноперова, М. А. Модели лингвистической поэтики: ритмика / М. А. Красноперова. – Л., 1989.
55. Красноперова, М. А. Основы реконструктивного моделирования стихосложения / М. А. Красноперова. – СПб., 2000.
56. Красноперова, М. А. Основы сравнительного статистического анализа ритмики прозы и стиха / М. А. Красноперова. – СПб., 2004.
57. Кудрашова, М. В. Паэтыка беларускіх замоў у аспекце літаратуразнаўства: Вобразны свет. Гукавая арганізацыя тэксту / М. В. Кудрашова. – Мінск, 2005.
58. Лилли, И. Динамика русского стиха / И. Лилли. – М., 1997.
59. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста: структура стиха / Ю. М. Лотман. – Л., 1972.
60. Лотман, Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – СПб., 1999.
61. Михайлов, Ал. Азбука стиха / Ал. Михайлов. – М., 1982.
62. Мысль, вооруженная рифмами: поэтическая антология по истории русского стиха / Сост. В. Е. Холшевников. – 2-е изд. – М., 1987.
63. Никонов, В. А. Строфика: изучение стихосложения в школе / В. А. Никонов. – М., 1960.
64. Овчаренко, О. А. Русский свободный стих / О. А. Овчаренко. – М., 1984.
65. Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. – М., 2002.
66. Орлицкий, Ю. Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности / Ю. Б. Орлицкий. – М., 2008.
67. Проблемы теории стиха. – Л., 1984.

68. Рагойша, В. П. Гутаркі пра верш: Метрыка. Рытміка. Фоніка / В. П. Рагойша. – Мінск, 1979.
69. Рагойша, В. П. Паэтыка Максіма Танка: Культура вобраза. Характар верша / В. П. Рагойша. – Мінск, 1968.
70. Рагойша, В. П. Паэтычны слоўнік / В. П. Рагойша. – 3-е выд., дап. і дапр. – Мінск, 2004.
71. Рагойша, В. П. Тэорыя літаратуры ў тэрмінах / В. П. Рагойша. – Мінск, 2001.
72. Ралько, І. Д. Беларускі верш: старонкі гісторыі і тэорыі / І. Д. Ралько. – Мінск, 1969.
73. Ралько, І. Д. Вершаскладанне: даследаванні і матэрыялы / І. Д. Ралько. – Мінск, 1977.
74. Ралько, І. Д. Верш і мова (Праблемы тэорыі і гісторыі беларускага верша) / І. Д. Ралько. – Мінск, 1986.
75. Руднев, П. А. Введение в науку о русском стихе / П. П. Руднев. – Тарту, 1989. – Вып. 1.
76. Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М., 1996.
77. Русское стихосложение XIX в.: материалы по метрике и строфике русских поэтов. – М., 1979.
78. Русское стихосложение: традиции и проблемы развития. – М., 1985.
79. Самойлов, Д. Книга о русской рифме / Д. Самойлов. – 2-е изд. – М., 1982.
80. Сельвинский, И. Я буду говорить о стихах / И. Сельвинский. – М., 1973.
81. Семенюк, Г. Версифікація: теорія і практика віршування / Г. Семенюк, А. Гуляк, О. Бондарєва. – Київ,
82. Сидоренко, Г. Від класичних нормативів до верлібру / Г. Сидоренко. – Київ, 1980.
83. Сидоренко, Г Віршування в української літературі / Г. Сидоренко. – Київ, 1962.
84. Сидоренко, Г. Українське віршування від найдавніших часів до Шевченка / Г. Сидоренко. – Київ, 1972.
85. Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика: Материалы междунар. конф. 19-23 июня 1995 г. – М., 1996.
86. Славянский стих: лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы междунар. конф. 23-27 июня 1998 г. – М., 2001.
87. Смит, Дж. Статьи о русской поэзии и поэтике / Дж. Смит. – М., 2002.
88. Сорока, М. Зорова поезія в українській літературі кінця XVI—XVIII ст. / М. Сорока. – Київ, 1997.
89. Стехин, Ю. К. Специфика стихотворной речи / Ю. К. Стехин. – Днепропетровск, 1971.
90. Сулима, М. М. Українське віршування XVI—початку XVII ст. / М. М. Сулима. – Київ, 1985.
91. Тарановский, К. О поэзии и поэтике / К. Тарановский. – М., 2000.
92. Тарасов, Л. Поэтическая речь (Типологический аспект) / Л. Тарасов. – Харьков, 1976.
93. Теория стиха. – Л., 1968.
94. Тимофеев, Л. И. Очерки теории и истории русского стиха XVIII—XIX вв. / Л. И. Тимофеев. – М., 1958.
95. Тимофеев, Л. И. Слово в стихе / Л. И. Тимофеев. – 2-е изд., доп. – М., 1987.
96. Ткаченко, А. Мистецтво слова / А. Ткаченко. – Київ, 1998.
97. Томашевский, Б. В. Стих и язык: филологические очерки / Б. В. Томашевский. – М.; Л., 1959.
98. Томашевский, Б. В. Стилистика и стихосложение / Б. В. Томашевский. – Л., 1959.
99. Тынянов, Ю. Проблема стихотворного языка / Ю. Тынянов. – М., 1965.
100. Узнясенскі, А. Паэтыка М. Багдановіча / А. Узнясенскі. – Коўна, 1926.
101. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – М., 1970.
102. Федотов, О. И. Основы русского стихосложения: теория и история русского стиха: в 2 кн. / О. И. Федотов.– М., 2002. – Кн.1: Метрика и ритмика. Кн. 2: Строфика.
103. Харлап, М. Г. О стихе / М. Г. Харлап. – М., 1966.

104. Хворостьянова, Е. В. Условия ритма: историко-типологические очерки русского стиха / Е. В. Хворостьянова. – СПб., 2008.
105. Холшевников, В. Е. Основы стиховедения: русское стихосложение / В. Е. Холшевников. – 3-е изд. – СПб., 1996.
106. Холшевников, В. Е. Стиховедение и поэзия / А. Е. Холшевников. – Л., 1991.
107. Цисык, А. З. Античная метрика / А. З. Цисык, И. А. Шкурдюк. – Минск, 2005.
108. Чамата, Н. П. Ритміка Т. Г. Шевченка / Н. П. Чамата. – Київ, 1974.
109. Шапир, М. И. Universum versus: язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII—XX веков / М. И. Шапир. – М., 2000. – Кн. 1.
110. Шенгели, Г. Техника стиха: практическое стихосложение / Г. Шенгели. – 2-е изд. – М., 1960.
111. Шервинский, С. В. Ритм и смысл: к изучению поэтики Пушкина / С. В. Шервинский. – М., 1961.
112. Штокмар, М. П. Рифма Маяковского / М. П. Штокмар. – М., 1958.
113. Эткинд, Е. Материя стиха / Ефим Эткинд. – СПб., 1998.
114. Эткинд, Е. Проза о стихах / Ефим Эткинд – СПб., 2001.
115. Янкоўскі, М. А. Паэтыка беларускіх прыказак / М. А. Янкоўскі. – Мінск, 1971.
116. Яскевич, А. С. Ритмическая организация художественного текста / А. С. Яскевич. – Минск, 1991.
117. Studia metrica et poetica: сборник статей памяти П. А. Руднева. – СПб., 1999.

З М Е С Т

Вучэбны дапаможнік

Рагойша Вячаслаў Пятровіч

БЕЛАРУСКАЕ ВЕРШАВАННЕ

Падпісана да друку . Фармат . Папера афсетная.
Друк афсетны. Ум. друк. арк. . Ул.- выд. арк. . Тыраж 200 экз. Зак. .

Беларускі дзяржаўны універсітэт.
Ліцэнзія ЛВ № 02330/0056804 ад 02.03.2004.
220050, Мінск, пр. Незалежнасці, 4.

Надрукавана ў Выдавецкім цэнтры БДУ.
220030, Мінск, вул Чырвонаармейская, 6.